L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE
JUIN 1989 ■ N° 359

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse (2,10%)

TARIF au 1er janvier 1989	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ÉTRANGER et DOM-TOM Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	240 F	290 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	265 F	320 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	65 F PORT INCLUS	80 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat, l'Agenda du Musicien et l'Annuaire pour la Musique)	400 F	600 F
Annuaire + Agenda du Musicien	60 F	80 F
Annuaire pour la Musique	30 F	40 F (+ 10 F DE PORT)

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. nº 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse (2,10%) :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1989
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

EDITORIAL

Fin avril, la "Mission du Bicentenaire de la Révolution Française" accordait son patronage à notre revue "La musique à coups de canon..." malheureusement le numéro était sous presse et nous ne pouvions y insérer le logotype officiel : les oiseaux de Folon. Ce manque nous faisait perdre le bénéfice de l'inscription au programme de la Mission dont le rôle est de faire connaître les différentes réalisations.

Les vacances favorisant la lecture, conseillez à vos élèves, vos amis notre publication du mois de mai qui décrit et enseigne la musique sous la Révolution : une époque fort mal connue.

Approfondir les connaissances de chacun, offrir au plus grand nombre un accès à la culture, telles sont nos ambitions.

Aux fidèles lecteurs de l'Education Musicale nous exprimons notre reconnaissance pour l'aide qu'ils nous apporteront.

Simone Musson

44e Année — JUIN 1989 — n° 359

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

ROUSSEAU MUSICIEN et la Révolution Française

par **Daniel PAQUETTE**

Que Jean-Jacques Rousseau soit, par ses idées, l'inspirateur de la Révolution française est un fait reconnu. Ces lignes de Bernard Gagnebin éclairent suffisamment cette évidence :

> "La Révolution française allait faire de Rousseau un de ses précurseurs. Un an avant la réunion des états généraux, Mme de Staël prit la défense de l'écrivain dans ses *Lettres sur les ouvrages et le caractère de Jean-Jacques Rousseau* (...) Les orateurs de la Révolution se mirent à citer le *Contrat social* dans leurs discours (...) Toutes les mères de France voulurent élever leurs enfants à la manière d'Emile (...).
>
> Herault de Séchelles s'attendrît sur les mânes de l'homme persécuté et Fabre d'Eglantine stigmatisa les vices publics et les désordres de la société, comme l'avait fait Rousseau dans ses livres (...) Avec la Révolution, les effigies de Rousseau se multiplièrent. F.M. Suzanne offrit des statuettes de Voltaire et de Rousseau (...)
>
> On vit apparaître Rousseau sur des assiettes peintes, sur des toiles de Jouy, sur des pendules, sur des tabatières. L'Île des Peupliers orna des éventails et des services de porcelaine. Mme de Warens elle-même eut droit aux honneurs officiels, son portrait entra à la bibliothèque du Corps législatif, mais il ne nous en reste qu'une gravure, où elle joue du clavecin devant le buste de Jean-Jacques. A la fin de 1790, A.M. Eymar, député de Forcalquier à l'Assemblée nationale proposait d'ériger une statue à Rousseau et de nourrir Thérèse Levasseur aux dépens de l'État. L'année suivante, une pétition était présentée à la même assemblée tendant à transférer les cendres de Rousseau au Panthéon. Cette pétition était signée de tous les grands noms de la littérature et de la politique (...)
>
> Des sociétés des amis de Jean-Jacques Rousseau, des sociétés populaires du *Contrat social* ou des clubs révolutionnaires des amis de Jean-Jacques se constituèrent tant à Paris qu'à Genève. Comble de la célébrité : Rousseau apparut en sage ou en philosophe sur des cartes à jouer, tenant le *Contrat social* entre ses mains. (...)
>
> C.G. Geissler dessina la "résurrection de Jean-Jacques Rousseau" et la Convention prit le 14 avril 1794 un décret ordonnant la translation des restes de l'écrivain au Panthéon. La cérémonie eut lieu les 9, 10 et 11 octobre, sous la direction de Ginguené, représentant de la Convention. Les restes, retirés de l'île des Peupliers furent déposés sur la place de la Loi à Montmorency, baptisée Emile. Par Saint-Denis et le faubourg de la Chapelle, le cortège gagna les Tuileries (...)
>
> Le lendemain, au milieu d'un concours immense de la population, un cortège comprenant la gendarmerie, des musiciens qui jouaient des airs du *Devin du Village*, des artistes et des mères de famille entourées de leurs enfants, des délégations des villes de Genève et de Montmorency et une statue, couronnée de feuillage et portée par huit hommes, conduisit les restes de Rousseau au Panthéon.
>
> Au nom de la Convention nationale Cambacérès prononça un vibrant discours, tandis que la musique jouait les airs chers à Rousseau (...) Jean-Jacques couronné d'étoiles se vit reconnaître le titre qu'il avait ambitionné toute sa vie : *vitam impendere vero"* (1).

Ce culte, ce fétichisme même, dure largement jusqu'au 9 thermidor, puisque l'Incorruptible tente l'application de la pensée rousseauiste. J.P. Roux décrit Robespierre présidant la fête de l'Être Suprême :

> "Comme la plupart des Montagnards, en fidèle disciple de Jean-Jacques, il a senti la leçon de la *Profession de foi du vicaire Savoyard* ; il est mystique (...) C'est le dieu de Rousseau, une sorte de Javeh, vague et tout puissant, une espèce d'Hermès philosophe qu'il appelle l'Être Suprême" (2) ;

et au sujet de la déesse Raison :

> "Dans tout révolutionnaire sommeille un Rousseau chantant la nature" (3).

Passant au stade musical, quelques questions se posent : la musique de Rousseau est-elle un pressentiment de celle qui va régner entre 1789 et 1795 ? Ses

---

(1) *Album Rousseau*, iconographie réunie et commentée par Bernard Gagnebin, Paris, Gallimard, 1976, pp. 229-243. On examinera en particulier les illustrations 386 (Mme de Warens) 388 (Société du Contrat social) 390 (Club des amis de Jean-Jacques) 393 (Carte à jouer (Rousseau en "sage") 400 (Apothéose au Panthéon) 402 (Aux mâmes de Rousseau) 403 (Rousseau couronné d'étoiles).

(2) Jean-Pierre Roux, *La vie en France sous la Révolution*, Liber, Farigliano, 1987, p. 47.

(3) *Ibid.*, p. 44.

idées sur le rôle de la musique dans la société ont-elles été appliquées ? Quel culte musical fut célébré par les révolutionnaires en l'honneur du philosophe ?

En examinant ses œuvres musicales il est difficile objectivement d'y voir une annonce des hymnes triomphaux animant le peuple parisien. Certes, innovant souvent inconsciemment, Rousseau se penche sur le côté fonctionnel des musiques militaires (4) écrivant en démonstration "Deux airs pour le fifre" (5) aigrelets et sans emphase (du moins le rythme du tambour évoque-t-il un peu certain "Pas cadencé des sans-culottes"). Des *Consolations des Misères de ma vie*, toutefois se détache la "chanson nègre" paroles en patois créole de Flammenville où Jean-Jacques paraît être le chantre des déshérités. C'est une sorte de prémonition du *negro spiritual* (n'est-ce pas le psaume "quand oingt le cerf bruire" déjà transcrit par Claude Goudimel au XVI[e] siècle, issu du subconscient de Jean-Jacques vieillissant ?).

Les allusions populaires sont en revanche très remarquables dans le *Devin du Village*. Cet intermède lyrique ne représente pas seulement l'archétype de l'opéra *buffa* à la française, mais une tentative pour résoudre le problème du récitatif en lui donnant la sobriété et l'intelligibilité du parlé par l'absence notamment de toute ornementation vocale. La phase ultime de cette démarche interviendra en 1770 avec la création à Lyon de *Pygmalion*, premier mélodrame de l'histoire de la musique avec son texte déclamé et ses commentaires orchestraux (6).

Comme dans la *Serva Padrona* de Pergolèse (l'"épine dorsale" de la Querelle des Bouffons) le tableau des mœurs ainsi brossé, avec ses trois personnages issus du petit peuple, tranche-t-il avec la grandiloquence de la tragégie lyrique même pénétrée du souffle puissant de Rameau.

L'emploi des timbres populaires par Rousseau fait de cette apparente "bluette" inconséquente, l'archétype de l'opéra-comique qui fleurit pendant la Révolution, coupé souvent par des chants patriotiques ou devenant par les sujets d'actualités traités de *Sans culottides.* D'ailleurs le *Devin du Village* ne quittera jamais l'affiche jusqu'à 1830, avec près de 400 représentations, succès inégalé de notre théâtre lyrique. Certains chœurs sont tirés directement de ce qu'on appellera plus tard le folklore, comme *"J'ai perdu tout mon bonheur"* ou *"Allons danser sous les ormeaux"*.

Car c'est cet emploi inédit de la chanson populaire qui constitue l'apport essentiel de Rousseau comme dans *Les Pantouflettes* (que nous avons retrouvées dans un recueil jurassien) (7) ou plus encore le *Ranz des vaches*, "cet air qui est peu de chose en lui-même, mais qui rappelle aux Suisses mille idées relatives au pays natal, leur fait verser des torrents de larmes quand ils l'entendent en terre étrangère" (8). Cette fois la mélodie **devient** le pays natal, elle prend un aspect social évident.

C'est dans le domaine de la théorie et de l'esthétique que l'influence rousseauiste est incontestable sur la Révolution. Cet élément catalyseur qu'est la musique nous le trouverons exposé dans maintes pages. Ainsi dans l'*Essai sur l'origine des langues* :

> "Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue" (9) ;

ou bien encore, mêlant l'aspect religieux :

> "De ceux que j'ai vus savoir la musique, l'un me disait l'avoir apprise de son père, un autre de sa tante, un autre de son cousin, quelques-uns croyaient l'avoir toujours sue. Un de leurs plus fréquents amusements est de chanter avec leurs femmes et leurs enfants les psaumes à quatre parties ; et l'on est tout étonné d'entendre sortir de ces cabanes champêtres l'harmonie forte et mâle de Goudimel, depuis si longtemps oubliée de nos savants artistes" (10).

Le chant populaire, celui qui naît loin de la "ville" aura toujours sa préférence :

> "J.J. avec un cœur trop porté à la tendresse eut toujours un goût vif pour la vie champêtre. Toute sa musique, quoique variée selon les sujets porte une empreinte de ce goût. On croit entendre l'accent pastoral des pipeaux, et cet accent se fait par tout sentir le même que dans le *Devin du Village*" (11).

Le chant collectif se voit mêlé étroitement à la danse, il crée le creuset où se fondent toutes les catégories sociales, à l'image des Grecs antiques lors des fêtes lacédémoniennes (12).

Doit-on chercher dans son invention de la notation chiffrée, une volonté de "démocratisation" de la musique ? Il semble que, malgré les progrès rapides qu'il constate chez sa jeune étudiante américaine (13) Jean-Jacques y voit un moyen pour lui plus simple de lire à

---

(4) Jean-Jacques Rousseau, *Sur la musique militaire*, in *Ecrits sur la musique*, Paris, Stock, 1979, p. 420.

(5) *Ibid.*, p. 424.

(6) Cf. Daniel Paquette, *Le Pygmalion de J.-J. Rousseau*, in *l'Éducation Musicale*, Paris, janvier-février 1989.

(7) Charles Beauquier, *Chansons populaires recueillies en Franche-Comté*, Paris, Le Chevallier/Leroux 1894 ; Marseille, Laffitte, reprints, 1977, p. 295.

(8) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, s.v. "Musique", p. 314.

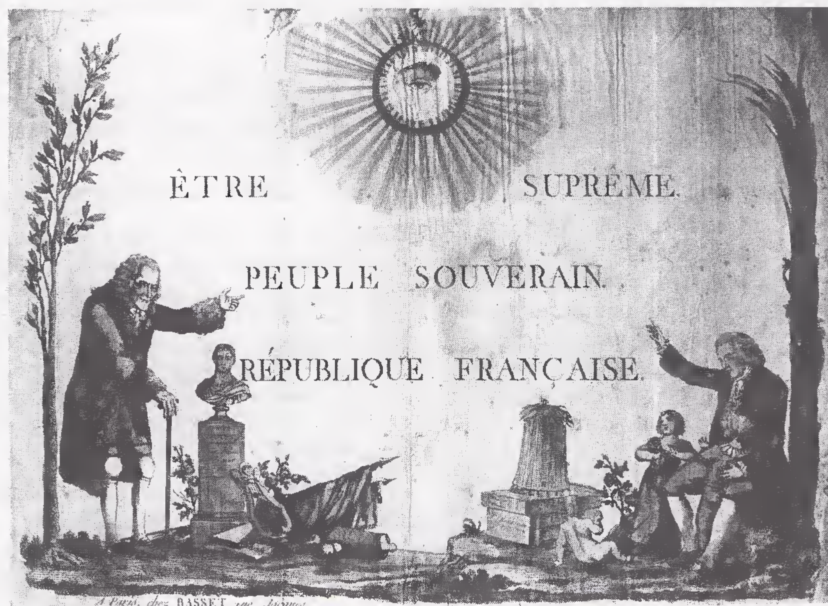
(9) J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in *Écrits...*, p. 219.

(10) *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier/Flammarion, 1967, pp. 135-136.

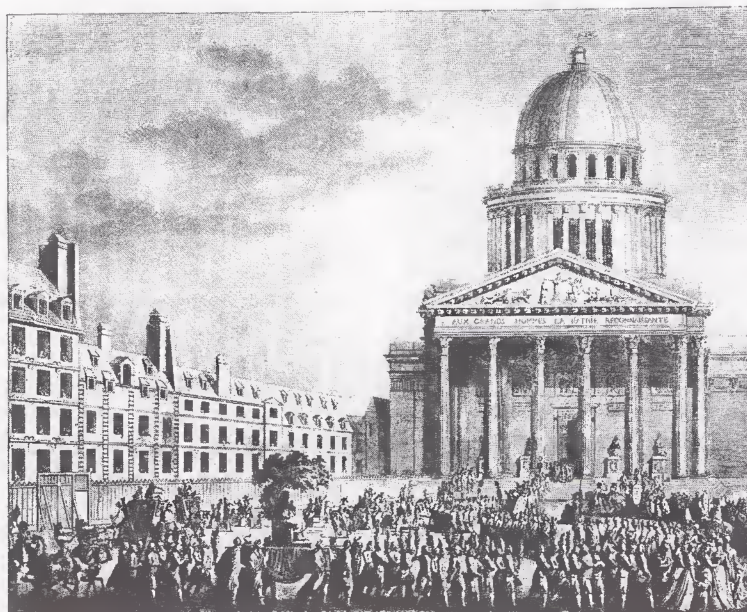
(11) *Rousseau juge de Jean-Jacques*, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Pléiade, t. I, p. 870.

(12) *Lettre à d'Alembert*, p. 248, note 1 (où Rousseau raconte la danse générale des Genevois autour de la fontaine St-Gervais).

(13) *Les Confessions*, *op. cit.*, T. 1, pp. 286-287 ("en trois mois elle fut en état de déchiffrer sur ma note quelque musique que ce fut").



Allégorie - Voltaire et J.J. Rousseau (1794) (cliché R. Viollet).



Translation des cendres de J.J. Rousseau au Panthéon (cliché Roger Viollet).

"livre ouvert" cette musique dont la polyphonie l'épouvante, tout en espérant des imprimeurs par cette reconversion graphique des partitions, une aisance financière qui lui fait grandement faute (14).

Sans aborder le *Contrat Social*, le *Projet de constitution pour la Corse*, etc., qui tendent à créer une société idéale, on ne doit négliger certains aspects de l'*Émile* où la musique est au cœur de ses préoccupations dans le domaine de l'éducation. Comme chez les Grecs, il lie musique et paroles de manière indestructible. Ce n'est pas la connaissance livresque, mais l'instinct qui doit se développer dès l'enfance :

> "De même, dans le chant, rendez sa voix juste, égale, flexible, sonore : son oreille sensible à la mesure et à l'harmonie, mais rien de plus (...) Je ne voudrais pas même qu'il chantât des paroles ; s'il en voulait chanter, je tâcherais de lui faire des chansons exprès, intéressantes pour son âge, et aussi simples que ses idées.
>
> On pense bien qu'étant si peu pressé de lui apprendre à lire l'écriture, je ne le serai pas non plus de lui apprendre à lire la musique" (15).

Ceci dans un sens de joie collective :

> "Si quelque fête champêtre rassemblait les habitants du lieu, j'y serais des premiers avec ma troupe (...), j'y ferais chorus au refrain d'une vieille chanson rustique, et je danserais dans leur grange de meilleur cœur qu'au bal de l'Opéra" (16).

Lui, ce parasite des gens de Cour, persécuté par cette même noblesse, laisse toutefois émaner de son œuvre un sentiment diffus de populisme. Il est parfaitement vrai qu'en critiquant le raffinement, le merveilleux de l'opéra français, calqué sur le goût de la cour en transportant sur la scène le quotidien et le réalisme, avec le *Devin*, Rousseau était avant l'heure, le chantre de la Révolution. Dans le *Journal encyclopédique* du 1er juin 1789, on lit :

> "Serait-il vrai qu'on put soumettre nos jouissances dans les arts à une espèce de théorie (...) que la manière d'en jouir eut ses principes et ses secrets ? (...) Jean-Jacques l'a prétendu pour la musique. Après avoir fait dit-il, un art de la composer, il faudrait aussi en faire un de l'entendre. Je regrette fort que ce grand homme ne nous ait laissé que le projet d'une semblable théorie" (17).

Rousseau fut donc un modèle indirect pour dicter la marche à suivre révolutionnaire. Sur la scène on l'honora : en 1794 à l'Opéra-comique, on donne *l'enfance de Jean-Jacques Rousseau*, musique de Dalayrac ; lors du 10 fructidor an VI, la section des Tuileries crée un vaudeville républicain sur l'air "c'est un enfant" du *Devin du Village* (le même air servant de timbre dans les *questions résolues* avec les paroles "dans les assaults, dans les batailles"). Sa pensée est le complément de certain spectacle : le 4 mai 1794, *Mélidore et Phrosine* de Méhul est complété par une comédie (?) de Bouilly intitulée curieusement *Jean-Jacques Rousseau à ses derniers moments* (18).

Aux plantations d'arbres de la liberté, la romance de Jean-Jacques "Je l'ai planté, je l'ai vu naître" est souvent entonnée, comme en ces couplets pour enfants chantés à la Section du *Contrat Social* : "Bienfaiteur de la tendre enfance".

En fait, innombrables sont les hommages musicaux à lui destinés ; en voici une liste non exhaustive (19) :

- Hymne à J.J.R. air du vaudeville de la *Soirée orageuse* "Ô, souvenir plein de douceur", par le citoyen Albert, professeur de musique ;
- Hymne en l'honneur de J.J.R. par le citoyen Perrin, lequel fut autorisé à faire imprimer 12 000 exemplaires pour être distribués aux 48 sections à l'occasion de la fête du 20 vendémiaire (20) ;
- Hymne en l'honneur de J.J.R. pour le jour de son apothéose célébrée par le décret de la Convention nationale... ; composée par le citoyen Buard fils, section du Bon conseil ;
- Hommage à J.J.R., air *Pauvre Jacques*, "Ô Jean-Jacques, nos respects, notre amour" ;
- Aux mânes de J.J.R., air des visitandines, "Grand homme que la France honore" par Simien ;
- Hymne à J.J.R., air *Père de l'Univers* "Quelle main a coupé..." ;
- *L'égalité des conditions ou les mœurs corrigées*, dédié aux mânes de J.J.R. par Deduit, auteur patriote, air "l'instant qu'on nous mit en ménage" (Savigny).

Naturellement, l'édification de son buste (avec celui d'autres grands hommes) fait partie du culte.

- Couplets chantés sur les débris de la Bastille en l'honneur de J.J.R. et devant son buste ; air *Ce fut par la faute du sort* par M. Lefèvre.

---

(14) Daniel Paquette, *Rousseau et sa notation chiffrée*, Revue musicale de Suisse Romande, Yverdon, automne 1978, pp. 186-196.

(15) J.-J. Rousseau, l'*Émile*, Œuvres complètes, Paris, Seuil, 1971, t. III, p. 103.

(16) *Ibid.*, p. 240.

(17) Quatremère de Quincy, *De la nature des opéras bouffons*, cité par Jean-Louis Jam, "La musique à Paris en 1789", *Dix-huitième siècle*, Paris, PUF, n° 20, 1988, p. 253.

(18) René Brancour, *Méhul*, Paris, Laurens, Coll. Les musiciens célèbres, s. d.

(19) Liste tirée principalement de Constant Pierre, *Les hymnes et les chansons de la Révolution française*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.

(20) Ainsi son idéal de chant collectif – à l'image des Spartiates – se voit-il concrétisé dans la fête de la Fédération du 14 juillet 1790 où, sur le Champ-de-Mars on exécuta un chœur de Sacchini puis le *Te Deum* de Gossec, animé par 12 000 personnes et 300 instruments à vent. Ce sera avant tout la *fête de l'Être Suprême* du 8 juin 1794 en ce même lieu, dont l'autel représentait une montagne avec l'arbre de la liberté juché au sommet, surmonté d'un bonnet

– Hymne pour l'inauguration des bustes de J.J. R., Voltaire, "Qu'en ce jour d'allégresse", musique de Gossec.

– Hymne patriotique relatif à l'inauguration du temple de la Raison, *air chéri des Marseillais*, "Français, quelle métamorphose". (inauguration des bustes de Rousseau, Marat, Le Pelletier dans la ci-devant église St-Eustache, où était enterré Rameau !).

– Hymnes et couplets chantés à l'inauguration des bustes de Rousseau, Marat et Le Pelletier à la section du *Contrat social* : pot pourri "Autrefois les patriotes".

– Hymne à J.J.R. par P.H.S., air *En amour, c'est au village*, de Rousseau "Aux martyrs de la Patrie", chanté par les enfants aveugles.

– A Franklin, air "Je suis Lindor" (bustes de Franklin, Voltaire, Buffon, Marat, Le Pelletier) à Avre Libre (Somme).

– Hymne pour l'inauguration des bustes de Le Pelletier, Marat, martyrs de la liberté et des bustes de Voltaire et J.J.R. par la société populaire de Bellevue-les-Bains (Saône-et-Loire) (Bourbon Lancy).

Son transfert au Panthéon fut célébré avec pompe selon ces circonstances (et avec égard) :

– L'apothéose de J.J.R., air républicain pour le jour de sa translation au Panthéon, air "Jeunes amants" de *l'Amour filial* de Gaveaux).

– La translation de J.J.R. au Panthéon avec accompagnement de piano, paroles et musique de Porro sur "Je l'ai planté".

– Romance exécutée sur le tombeau de J.J.R., chanson avec accompagnement de guitare.

Le célèbre air d'*Alix et Alexis* se retrouve deux fois, *Allons danser sous les ormeaux*, une fois ; mais c'est :

– L'*Hymne à J.J.R.*, paroles M.J. Chénier, représentant du peuple, musique de Gossec, chanté au Panthéon le 20 vyndémiaire an III qui fut le plus célèbre.

– l'*Hymne à J.J.Rousseau*, paroles de Th. Désorgues, musique de Louis Jadin possède comme ritournelle *l'air sur 3 notes* de Jean-Jacques, sur lequel les musiciens de salon du XIXe se pâmèrent à l'envi.

Doit-on ajouter cette note ironique de l'Histoire : pour le transfert du buste de Rousseau sur les murs de la Bastille (1790), la foule entonna un chant composé sur le chœur "Que tout gémisse" de *Castor et Pollux* de Rameau (où deux rivaux se réconcilient dans l'au-delà !) et encore ces retrouvailles non fortuites des deux collaborateurs de *Pygmalion* : A Lyon, le 25 vendémiaire an III (16 octobre 1795) on chante l'hymne patriotique sur des paroles de Sobry en l'honneur de Rousseau sur la musique du citoyen Coignet (6).

D'autres compositeurs célèbres en leur temps, tel Frédéric Duvernoy (21) ne manquent pas de saluer le grand homme avec le *Réveil de J.-J. Rousseau*, "6e fantaisie pour piano, cor ou violon" (dans l'*andantino* figure là aussi le thème "Je l'ai planté") ou *Le Songe de J.-J. Rousseau*, Nocturne avec la même instrumentation.

S'il est vrai que Gluck dès son arrivée à Paris fit une visite admirative (et diplomatique) à Rousseau en son logis de la rue de la Plâtrière (voulant "transposer dans le genre noble, le modèle que le *Devin* avait pour la première fois offert dans le "genre simple" [22]), c'est par le musicien allemand que les concepts rousseauistes sur la musique transitent vers Grétry, Méhul ou Gossec. Le chœur d'*Armide* "Poursuivons jusqu'au trépas" fut souvent exécuté dans les fêtes de la Révolution. Jean-Jacques Rousseau voit par Gluck, la réalisation de ses vœux sur l'emploi du récitatif (23). Filtrées par l'esthétique de son modèle, ses idées auront le rôle insigne de soulever tout un peuple et comme le proclame Framery :

> "La musique est donc enfin rendue à son institution première, celle de célébrer les actions éclatantes, de faire le principal ornement de nos fêtes, de leur donner un caractère plus auguste et plus solennel ; d'attacher les citoyens les uns aux autres par des chants religieusement patriotiques ; d'exciter en eux des passions douces et vertueuses par les charmes de la mélodie et de faire naître dans leurs âmes cette harmonie touchante qui règne dans les accords." (24).

A Mirabeau, auteur d'un pamphlet *Le lecteur y mettra le titre* (Londres 1777), laissons la conclusion qui parle de Rousseau comme :

> "l'un des plus beaux génies de ce siècle à qui le goût de la belle musique a valu tant de persécutions" (25).

---

phrygien. Gossec avait composé deux hymnes, le premier à 2 400 choristes, le second destiné aux 600 membres de l'Institut. Puis s'unirent, hommes, adolescents et femmes chantant *La Marseillaise*.

Paris avait été quadrillé en 48 sections et des musiciens étaient chargés d'instruire le peuple entier rue par rue, maison par maison. Bel exemple de collectivisme avant la lettre ! Mais quel effet surprenant auquel Berlioz se réfèrera plus tard.

(21) Premier professeur de cor au Conservatoire, sonneur obligé de sonneries sylvestres que Napoléon exigeait pendant les repas !

(22) Cité par Georges Snyders, *Le goût musical en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Vrin, 1968, p. 142.

(23) Jean-Jacques Rousseau, *Les Consolations des Misères de ma vie*, Paris, De Roulle de la Chevardière, 1781, Préface (où il se compare à un petit faiseur, à côté de Gluck, le grand faiseur).

(24) Snyders, *op. cit.*, p. 179.

(25) Cité par Belinda Cannone, "Pamphlet musical de Mirabeau", *Dix-huitième siècle*, (...), p. 422.

Répertoire choral et Révolution...

par **Daniel BLACKSTONE**

C'est une tâche bien difficile que de donner des indications en cette matière. D'abord, à cause des différences légitimes de sensibilité qui feront que telle chanson pourra être chantée ici et ne pourra l'être ailleurs. Des conversations avec des collègues vendéens et lyonnais m'ont appris que les passions étaient loin d'être calmées. Une chose est d'avoir pour soi le recul de l'historien, une autre est de faire chanter à une classe ou à une chorale telle ou telle chanson, quelque savante présentation qu'on en fasse.

D'autre part, l'intérêt musical de ces œuvres n'est pas, hélas, toujours évident.

C'est donc un choix forcément partiel et partial que je propose, en fonction des possibilités offertes par les versions disponibles, et d'un compromis entre l'intérêt historique et l'intérêt musical.

LE MATÉRIEL FACILEMENT DISPONIBLE

Déjà signalés pour la plupart dans des numéros précédents, voici les recueils qui ont servi de base à ce travail.

1) • La Révolution Française en 12 chansons.
• Chœurs de la Révolution Française.

Deux recueils parus aux **Editions A Cœur Joie**, "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, 69009 LYON – Tél. 78 83 19 61.

Rappelons pour les Parisiens l'existence de la *"Boutique Musicale"* A Cœur Joie, 70 boulevard Beaumarchais, 75011 PARIS – Tél. (1) 43 38 57 20, qui peut également fournir les partitions des autres éditeurs, et où se trouvent également de nombreux recueils pour enfants.

Le premier recueil reprend en fac-simile 12 chansons éditées en 1899 par Constant Pierre, avec des notices historiques de **Patrick Brasart** et **Didier Rebuffel.** Le deuxième contient 14 chœurs en fac-simile extraits du livre "Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution Française", recueillis par Constant Pierre, plus trois partitions inédites en version moderne : l'Hymne du 10 août, de M.J. Chénier et Catel, le Chant du Départ harmonisé à 4 voix mixtes a capella par Alain Langrée et "La Marseillaise et le Chant du Départ" réunis par Jacques Chailley.

2) Vive le Son! *40 chansons de la période révolutionnaire* édités par **Jacqueline Lalouette**, chargée de recherche au CNRS et **Claudine Lefèvre**, professeur d'Education Musicale à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Melun, aux Editions **J.M. Fuzeau**, B.P. 6, 79440 COURLAY – Tél. 49 72 22 13.

Ce recueil nous retiendra tout particulièrement en raison de l'éclectisme de son choix, pour sa visée pédagogique, par le fait enfin qu'il est accompagné d'une **cassette** permettant un apprentissage facile même pour les non-musiciens. Les commentaires historiques et pédagogiques, l'introduction et l'iconographie en font un précieux instrument de travail. On regrettera seulement l'absence de tout accompagnement qui sollicitera les qualités d'harmonisateur des utilisateurs.

3) Chants et compositeurs de la Révolution Française. Conception : **Isabelle et Bruno Letort. I.D. Musique**, 42-44, rue du Fer à Moulin, 75005 PARIS, regroupant des œuvres de Cherubini, Méhul et Gossec pour voix avec accompagnement de piano.

4) Le Dictionnaire des Chansons de la Révolution de **Ginette** et **Georges Marty** aux éditions **Taillandier**.

Les cent-quarante chansons retenues forment un panorama complet et tout à fait saisissant. L'introduction, les commentaires et les tables en font un instrument sérieux mais qui demandera un travail d'adaptation : les chansons sont présentées telles quelles, sans accompagnement.

5) Les cinq chœurs publiés aux **Editions Philippe Caillard**, 5 bis rue du Château Fondu, Fontenay-Mauvoisin, 78200 Mantes-la-Jolie – Tél. (1) 34 76 51 30.

Ces cinq chœurs sont publiés dans une harmonisation et avec un accompagnement de piano dû à **Jean-Paul Holstein.** Ils peuvent être également chantés à l'unisson avec l'accompagnement de piano, ou à deux voix de femmes ou d'enfants et piano. Il existe également un accompagnement pour quatre cuivres ou bois. Ils sont donc d'une grande souplesse d'utilisation.

LES GRANDS CLASSIQUES

Peut-on ne pas chanter la Marseillaise, le Chant du Départ, la Carmagnole et le Ah ! Ça ira... ?

Pour **La Marseillaise** à l'unisson, pas de difficulté. La version officielle est encore dans nos écoles. Pour le chant à plusieurs voix, A.C.J. met à notre disposition la

version à Grand Chœur à 5 voix de *Gossec* avec la réduction d'orchestre (ACJ – Chansons p. 52) ou la version à trois voix d'hommes ou trois voix mixtes (alti, ténors et basses), du même auteur (ACJ – Chœurs p. 57). Pour ceux qui cherchent vainement une version à quatre voix mixtes à capella de notre hymne national, rappelons que l'harmonisation de *Mare de Ranse* est toujours disponible aux éditions de la Procure, malheureusement émigrées en Suisse, mais qu'on peut commander aux éditions A Cœur Joie.

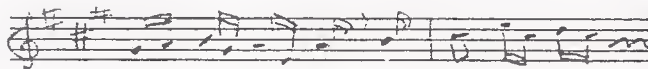
Pour le **Chant du Départ**, outre la version originale (ACJ - Chansons p. 34) avec refrain à 4 vm et la version transposée à la tierce inférieure (Fuzeau p. 146), nous disposons de la version intégralement à 4 voix mixtes de *Jean-Paul Holstein* (PC 246), pleine de respect et d'irrespect, de grandeur réelle et de clins d'œil volontaires, bref l'occasion pour un chœur de faire de la bonne musique avec cet "*Air chéri des Républicains*".

Si l'on est pressé et qu'on souhaite chanter en même temps **la Marseillaise** et le **Chant du Départ**, il faut alors s'adresser à **Jacques Chailley** (ACJ – Chœurs p. 65). Qu'on me pardonne cette plaisanterie facile sur cette partition fort excitante. **Jacques Chailley** s'est amusé, pour notre plus grand plaisir, à pousser à bout une idée d'Arthur Honegger partiellement réalisée par lui dans l'Aiglon (Acte III) (1937).

Jacques Chailley la mène ici à terme dans une harmonisation différente. En plus de la version pour chœur et piano ici présentée existent également une version pour chœur et orchestre symphonique ainsi qu'une version pour orchestre d'harmonie (orchestration de Désiré Dondeyne) et chœur d'hommes ou voix mixtes au choix. Toutes ces versions sont miscibles entre elles et disponibles aux *éditions A Cœur Joie*. Sans grande difficulté technique, cette œuvre fort bien venue devrait tenter beaucoup d'entre nous.

La Carmagnole nous est présentée dans sa version originale par le recueil ACJ – Chansons (p. 13). Pour chœur mixte, ou à plusieurs voix, on prendra la version de *J.P. Holstein*, (PC 245), réalisée dans le même esprit et avec les mêmes possibilités d'utilisation que le Chant du Départ.

Pour le **Ça ira !**, chacun a dans l'oreille la version chantée par Edith Piaf dans le film "Si Versailles m'était conté...", version fantaisiste par sa musique et anachronique pour son texte. Le Ça ira date au plus tôt de l'été 90 et la version qui voue les aristocrates à la lanterne est nettement postérieure. Ce peut être une occasion de faire découvrir aux élèves l'évolution des mentalités. Les paroles de la première version sont d'abord une leçon d'optimisme : "Malgré les mutins, tout réussira". Le refrain ne pose pas de problème spécial, mais il n'en est pas de même du couplet en raison de l'étendue du registre. La version originale (ACJ – Chansons p. 6) ne peut être chantée telle quelle. L'adaptation Fuzeau est meilleure pour la tessiture (certaines parties sont transposées à l'octave) (Fuzeau p. 132). En cas de difficulté, je suggère de modifier ainsi la 2e mesure du couplet :



Peut-être éprouvera-t-on aussi un peu de mal à placer exactement les paroles. Fuzeau ne donne que deux couplets, ACJ en donne cinq ; et il y a des variantes de notes et de rythme. A chacun de faire son miel...

QUELQUES AIRS REMARQUABLES

Quelques chansons se chanteront facilement parce qu'écrites sur des airs connus ou... qui devraient l'être !

Quelle chorale n'a pas chanté "*Vive Henry IV*" (ACJ n° 236 – 4 vm, harmonisation Bernard Lallement, ou PC 122 – 3 vm, harmonisation Etienne Daniel) ? Rien de plus facile que de chanter sur ce timbre : "**Vive Louis XVI**", chanson intitulée "**les vœux de la Nation**", datant de 1790 (Fuzeau p. 40). Il suffira d'adapter les paroles aux parties d'accompagnement, adaptation facilement réalisable. Et cela permettra de faire remarquer aux élèves qu'en 1790, on peut être révolutionnaire et crier Vive le Roi Citoyen !

Prenons encore le chant "**Sur la Résurrection des Etats Généraux**" (Fuzeau p. 8), écrit sur le timbre : *O filii et filiae...* Le choix du timbre est loin d'être innocent, puisqu'il s'agit d'un chant pascal qui se réjouit de la résurrection.... du Christ. On pourra par ailleurs rappeler que la transformation du chant liturgique en chanson populaire ne date pas de la Révolution et présenter par exemple certains avatars bien connus du Dies irae.

Sur le même timbre de l'O filii, on pourra chanter (Taillandier p. 75) le **O filii national**, fort riche en allusions historiques. On y verra en particulier le souvenir laissé par les Jésuites, ordre dissous depuis plus de quinze ans, ainsi que la mention de "saint Tartuffe". La chanson suivante (Taillandier p. 77) ne pourra sans doute pas être mise au répertoire sans précautions mais elle complète le panorama religieux des années 89. La notice rappelle le lien qui existe en France entre Jansénistes et parlementaires gallicans. On peut ajouter qu'une partie notable de ces Jansénistes parlementaires a participé dans un premier temps à la Révolution : la lecture du périodique janséniste "Les Nouvelles Ecclésiastiques" de ces années 89-90 est extrêmement éclairante à ce sujet.

On pourra aussi chanter facilement les chansons écrites sur l'air : "*Il pleut, bergère...*". On retiendra particulièrement la **Chanson sur la délivrance de Monsieur le Comte de Lorges** (Fuzeau p. 14) qui fera toucher du doigt la création et l'exploitation d'un mythe puisque le malheureux vieillard ici chanté semble bien n'avoir jamais existé que pour personnifier les aspects mythiques attachés à la Bastille.

Deux chansons guerrières sur le même timbre se trouvent dans le même recueil (Fuzeau p. 18 et 52). Elles permettront de suivre l'évolution de l'armée entre 1789 et 1792.

Le célèbre **Menuet d'Exaudet** a été utilisé pour célébrer la *Plantation de l'arbre de la liberté* de Meaux en 1792. (**L'Arbre Heureux** – Fuzeau p. 90). Soutenues par cette jolie mélodie, les paroles, qui rappellent les différents symboles de la Révolution pourront être encore l'occasion d'une collaboration fructueuse entre musicien et historien.

QUELQUES GRANDS THÈMES

■ LE ROI

Outre le "*Vive Louis XVI*" déjà signalé, nous disposons de deux très belles chansons : "*O mon peuple, que vous ai-je donc fait ?*" (Fuzeau p. 42) et "*O bon peuple, que n'a-t-il donc pas fait...*" (Taillandier p. 152), chansons composées sur le même timbre et se répondant l'une l'autre. Selon l'âge et la culture des élèves, on pourra approfondir plus ou moins l'idéologie théologico-politique qui sous-tend les deux chansons : le texte est un décalque des "Impropères" du Vendredi Saint. Le Christ expose tout ce qu'il a fait de bon pour son peuple et lui demande pourquoi il l'a mis en croix. Dans la première chanson, le roi est donc identifié au Christ souffrant sur la croix. Ce qui n'est pas étonnant si on connaît la forte connotation religieuse de la monarchie française (le roi sacré à Reims, lieutenant de Dieu, Evêque de l'extérieur, etc...). On comprend le poids de la réponse fournie par la deuxième chanson qui, elle, identifie le Peuple au Christ souffrant. Il s'agit d'un véritable transfert de souveraineté.

■ LES HÉROS DE LA RÉVOLUTION

Voici deux chansons sur des héros bien différents : "**Romance patriotique sur la mort du jeune Bara**" (Fuzeau p. 98).

Le récit de la mort de Bara ornait encore les livres d'histoire de mon enfance républicaine. Il n'en est sans doute plus ainsi aujourd'hui, mais cette chanson peut être l'occasion d'une réflexion sur les "*légendes*" héroïques de la Révolution (et de la contre-révolution cf. les chansons vendéennes citées plus bas). Le chant est facile, on regrettera simplement l'absence de certains couplets.

"**Peuple, pleurons...**", sur la mort de Marat, l'ami du peuple. (Fuzeau p. 94).

Cette chanson pourra faire réfléchir sur les manières fort diverses dont le même homme peut être jugé : tyran sanguinaire pour les uns, tendre ami de l'humanité pour les autres... Le timbre utilisé (*Pauvre Jacques*) est celui des deux chansons sur le roi citées plus haut.

■ LES FÊTES RÉVOLUTIONNAIRES

Ce n'est pas le paragraphe le plus facile à traiter : l'intérêt musical de ces grandes pièces n'est pas toujours évident... Cependant, on pourra faite découvrir en priorité :

L'Hymne à la liberté : Veillons au salut de l'Empire... Composé sur une musique de *Dalayrac* de 1787, il fut orchestré par *Gossec* en 1792, et exécuté à la Fête civique donnée aux Champs Elysées le 25 mars 1792. ACJ – chansons (p. 10) nous en donne le fac-simile, avec refrain à 3 vm. *Jean-Paul Holstein* (PC 244) nous en donne une version à 4 vm a capella ou avec piano fort bien venue. C'est à mon avis le plus intéressant à chanter.

ACJ – chœurs comblera ceux qui voudront aborder plus particulièrement cette littérature. Si l'on veut s'attacher davantage à l'aspect cultuel de la Révolution, deux œuvres pourront être étudiées : "**La Religion Républicaine**" (Fuzeau p. 106), qui date de 1794 et qui résume assez bien le déisme de Robespierre, et l'"**Hymne à l'Être Suprême** de *Gossec* en deux versions très différentes : l'une simple, destinée au peuple (Taillandier p. 181), l'autre, solennelle à 4 vm et orchestre (ACJ – chansons p. 26). on lira dans Taillandier les péripéties qui expliquent l'existence de ces deux versions et les circonstances de leur exécution.

On peut clore ce paragraphe avec le "**Chant du 9 Thermidor**" ou "**Hymne Dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la Révolution du 9 Thermidor**", présenté à la Convention Nationale le 18 Thermidor, paroles et musique de Jos. Rouget (de l'Isle), capitaine au corps du génie, auteur du chant Marseillais, partition du citoyen Eller". Ce chant se trouve dans Fuzeau p. 86 et a bénéficié d'une harmonisation à 4 vm de *J.P. Holstein* (PC 241). I.D. Musique nous offre p. 30 un **Hymne du 9 Thermidor**, paroles de M.J. *Chénier*, musique de *Méhul* et datant de 1795. Si l'intérêt des paroles est évident, l'intérêt musical est moindre.

■ LES OPPOSANTS

Seul le recueil des éditions *Fuzeau* (point de vue moins "parisien"?) laisse une place aux chansons contre-révolutionnaires ou simplement critiques par rapport aux aspects les plus violents de la Révolution. Il y aurait pourtant là tout un domaine à explorer, ne serait-ce que pour mieux saisir la complexité de la situation historique et des réactions sur le terrain. Signalons donc :

– **L'invocation à la Clémence** (1793) (Fuzeau p. 46) :

Plus Louis fut coupable
Plus soyons généreux.

Cette chanson qui demande la vie sauve pour le roi est de grande qualité, tant pour les paroles que pour la musique. Il est regrettable que trois couplets seulement sur sept soient publiés. Le timbre, "*O ma tendre musette*", de 1782 se chante encore aujourd'hui comme cantique : "*O croix dressée sur le monde...*" chez les catholiques.

– Le "**Chant des Vendéens en l'honneur de leur chef Charette**" (Fuzeau p. 72), qu'il conviendra de restituer dans son contexte (très bonne notice de l'éditeur)

et dont la mélodie n'est pas sans intérêt. En ce qui concerne *Charette*, on pourra également faire chanter la chanson plus connue : "**Prends ton fusil, Grégoire...**", publiée dans "*Le livre d'or de la Chanson Française*" de Simone Charpentreau aux *Editions Ouvrières* (Vol. 2 p. 128 n° 50), et évoquer les prolongements dans les chansons pseudo-bretonnes de Théodore Botrel : "*La maman du petit homme Lui dit un matin...*", chanson inspirée par le "Grégoire" du refrain de la chanson précédente.

– La "**Marseillaise des Blancs**". Sur l'air de la Marseillaise, une chanson résolument contre-révolutionnaire sans doute composée vers 1795 et qui donne une idée de la violence des sentiments et de l'idée qu'on se fait de l'ennemi.

■ QUELQUES CHANSONS "D'AMBIANCE".

Les auteurs du volume paru chez Fuzeau ont intitulé une des sections : *la vie quotidienne*. On y trouvera une amusante chanson à la gloire du **changement de Calendrier** (Fuzeau p. 110) ; sur l'air de la Carmagnole, la "**Gamelle Patriotique**" (p. 116) décrit parfaitement l'ambiance des banquets de 1794. Et p. 120, c'est le "**Bonnet de la Liberté**" qui est glorifié sur un timbre devenu de nos jours cantique, lui aussi. On pourra aussi trouver dans Taillandier certaines chansons sur la vie quotidienne. Retenons simplement la chanson sur les difficultés du ravitaillement intitulée : "**Un pain de quat'livres**" (1793) (Taillandier p. 169).

Cette énumération, forcément très partielle, permettra de faire un choix dans la production surabondante et de qualité si diverse de l'époque. Elle aidera à faire découvrir à nos élèves des aspects moins connus de l'époque révolutionnaire.

N.B. : Les Editions ACJ peuvent fournir en partitions séparées la Marseillaise, le Chant du Départ et l'Hymne du 10 août de Catel. Comme les Editions P.C., elles ne peuvent fournir ces partitions séparées à l'unité en raison des risques de photocopie.



ECOLE NORMALE SUPERIEURE ET SUPERIEURE JEUNES FILLES

CONCOURS D'ENTREE OPTION MUSIQUE

Suite à l'avis du conseil national de l'enseignement et de la recherche en date du 21 juin 1982, une option supplémentaire "Musique" a été introduite dans les concours d'entrée littéraire à l'E.N.S.J.F.

Il existe au Lycée Fénelon une classe de Lettres Supérieures option "Musique".

Les élèves qui désirent suivre cette section doivent avoir un **bon niveau littéraire et un niveau musical solide.**

Peuvent suivre ces classes des élèves issus de toutes sections littéraires et scientifiques ayant mené, parallèlement à leur scolarité, des études musicales de qualité dans un conservatoire et de bons élèves de A3 et de F11.

Une langue ancienne est nécessaire pour suivre cette section.

A l'issue des deux années de scolarité les étudiants devront passer les épreuves suivantes :

EPREUVES COMMUNES A TOUS LES CANDIDATS :

ECRIT

Composition Française (coef. 3)
Philosophie (coef. 3)
Histoire contemporaine (coef. 3)
Version latine ou grecque (coef. 3)

ORAL

Explication d'un texte français (coef. 2)
Interrogation sur la Philosophie (coef. 2)
Interrogation sur l'histoire contemp. (coef. 2)
Explication d'un texte latin ou grec (coef. 2)
Explication d'un texte de langue vivante étrangère (coef. 2)

EPREUVES DE SPECIALITE :

A L'ECRIT :

— Commentaire d'une œuvre musicale, 6 heures (coef. 3)
— Harmonie, 4 heurers (coef. 2)

Le commentaire d'une œuvre musicale porte sur un programme limitatif, renouvelé par moitié chaque année et fixé par arrêté du Ministre de l'Education Nationale. Les candidats doivent répondre à une question générale ou à une série de questions se rapportant à l'œuvre ou a un fragment de l'œuvre. Ils disposent de la partition.

Pour la seconde épreuve, il faut harmoniser dans les clefs du quatuor vocal ou du quatuor à cordes un alterné d'une vingtaine de mesures, le plus souvent dans un style donné.

A L'ORAL

• Exécution d'une œuvre (vocale ou instrumentale au choix du candidat). (On en présente 3, le jury en choisit une).
• Commentaire d'un fragment d'une œuvre enregistrée (coef. 4).
• Solfège (coef. 1)
Cette épreuve consiste dans la lecture à vue, chantée, d'un texte en clef de sol (le candidat sera accompagné au piano).
• Lecture parlée d'un texte en 5 clés.

MINISTERE DE LA CULTURE

Direction de la Musique et de la Danse

Musique : enseignement

Les épreuves de l'examen en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de directeur et de professeur dans les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique auront lieu pour les disciplines suivantes : accompagnement, formation musicale, culture musicale, technique vocale, violon, harpe, basson, cor, trompette, danse classique.

Clôture des inscriptions : 30 juin.

La préparation aux certificats d'aptitude en 1990-91 s'adresse aux disciplines suivantes : écriture musicale, musique de chambre, jazz, percussion, guitare, contrebasse, flûte à bec, danse contemporaine.

Les épreuves du Diplôme d'état de professeur de musique se dérouleront en :
— novembre-décembre pour : violoncelle, clarinette, saxophone ;
— janvier-février pour : violon, alto, trompette ;
— mars-avril pour : guitare jazz.

Renseignements : Direction de la musique et de la danse, bureau de la formation, 53 rue Saint-Dominique, 75007 Paris - Tél. : 40.15.89.60-89.69.89.68.

Charles LECOCQ (1832-1918)

A propos de la fille de Madame Angot

(Opérette en 3 actes)

Elève d'Halévy, ce musicien a reçu une excellente formation musicale au Conservatoire de Paris. Il y contracta des amitiés solides : l'une de *Georges Bizet*, l'autre avec *Camille Saint-Saëns*. Bien que ne poursuivant pas la même carrière musicale, ces trois compositeurs s'estimaient mutuellement ; leur fraternité artistique dura toute leur existence.

Mais qui était donc Madame Angot ?

"Très jolie,
Peu polie,
Possédant un gros magot ;
Pas bégueule,
Forte en gueule,
Telle était Madame Angot...

(refrain de l'Opérette)

Ce pittoresque personnage a surgit sur la scène parisienne, au Théâtre de la Gaieté **dès 1795 :** *"Le poing sur la hanche, le nez au vent, la langue bien pendue, le verbe haut, la main leste... semant ses coq-à-l'âne, gênée dans les entournures de sa robe de soie toute neuve, et étouffant sous le chapeau cabriolet acheté la veille. Avec joie elle oubliait la langue prétentieuse qui lui était imposée, pour reprendre son cher jargon du Carreau des Halles, d'un pittoresque plus que rabelaisien !"*
(Extrait de la Revue et Gazette Musicale de Paris du 23 février 1873).

Madame Angot était un type très populaire sous **le Directoire,** à l'occasion des bouleversements sociaux et des retournements de fortunes qui suivirent la Révolution. Personnage légendaire, au même titre que Cadet Roussel... Figaro... M. Jourdain, plus près de nous, Bécassine ou Marius de Marseille ; il nous est devenu tellement familier qu'on ne peut imaginer qu'il n'a pas réellement existé ! Madame Angot est le symbole des personnes qui ont fait fortune rapidement, trop rapidement et, si elle arbore un luxe tapageur, elle conserve le parler et les goûts de son ancien état. Son ridicule prête à rire.

Le personnage de Mme Angot connaît une popularité extraordinaire à partir de 1795. Outre les chansons qui la raillent, il y a le fichu et le bonnet de Mme Angot, ...un jeu de cartes à son nom ; on est même allé jusqu'à écrire un livre sur les propos extravagants, les calembours, les plaisanteries cocasses de ce pittoresque personnage, au langage truculent qui va animer une bonne douzaine de pièces de théâtre et qui connurent à l'époque un énorme succès : *Les Folies de Mme Angot... Le Mariage de Mme Angot... Mme Angot au Sérail de Constantinople...* Si nous voulons remonter encore dans le temps, nous apprenons que Mme Angot avait hérité des façons cavalières de sa mère **Madame Engueule,** reine des accords poissards qui avait brillé d'un si vif éclat au **Théâtre de la Foire en 1754 !...** et l'Odyssée de l'ancienne marchande de morue se poursuivit. Madame Angot ne paraîtra dans l'Opérette qui nous occupe aujourd'hui, que par le biais des **Gens de la Halle,** représentés sur scène par **les chœurs** qui ont, après sa mort, nous dit l'histoire, servi de pères et de mères à sa fille Clairette.



Madame Angot ou la Poissarde parvenue, type de théâtre qui inspira Charles Lecocq.

Cet ouvrage donne **un tableau assez fidèle d'un Paris au lendemain de la Révolution de 1789,** grâce à trois librettistes : *Clairville, Siraudin* et *Konig*, qui mirent en scène un siècle plus tard LA FILLE DE MADAME ANGOT, autrement dit **Clairette** jeune fleuriste du carreau des Halles, autour de la *Fontaine des Innocents* (décor du 1[er] acte). Une *Clairette* douce, obéissante, que ces braves gens des Halles se croient obligés d'élever de façon fort bourgeoise... telle nous apparaît tout d'abord la charmante *Clairette.* Elle finira bien par laisser paraître sa vraie nature, et se révéler à la fin de la pièce la digne Fille de Mme Angot !

Au moment où commence notre histoire, *Clairette* a accepté d'épouser son voisin, le gentil perruquier **Pomponnet ;** mais notre jeune héroïne n'est pas très sûre de ses sentiments ; elle éprouve un tendre penchant non pas pour *Pomponnet*... mais pour un jeune poète qui répond au doux nom d'**Ange Pitou.** Ici, faisons une parenthèse : si le personnage de *Clairette* et de *Pomponnet* sont le fruit de l'imagination des librettistes, en revanche, le chansonnier *Ange Pitou*, comme les autres personnages que nous allons évoquer dans l'Opérette, sont historiques. *Ange Pitou* est originaire de Chateaudun ; il arriva à Paris au lendemain de la Révolution. A peine y était-il installé, qu'il fut le témoin d'une exécution capitale. Le sensible *Pitou* va mettre alors tout son talent de chansonnier et de journaliste au service de la cause royaliste. La principale occupation de ce jeune poète, un peu volage, fut donc de chanter des couplets "subversifs" au coin des rues, principalement devant St Germain l'Auxerrois. A cette époque, seule une élite sait lire, et on se précipite toujours pour écouter les refrains que chantent les chansonniers, dévoilant ainsi les scandales du moment, fustigeant thermidoriens et républicains... à ce petit jeu, *Ange Pitou* est souvent arrêté et en ces temps si troublés où on est conduit si facilement à la guillotine, lui, mystérieusement, est chaque fois libéré. En réalité, nous ne savons pas qui le protégeait ; on suppose une femme vivant dans l'entourage de **Barras,** l'un des membres du Directoire : **Mademoiselle Lange,** la célèbre comédienne dont nous ferons connaissance dans l'Opérette. Pendant cette période hérissée de difficultés politiques, militaires, financières et morales que fut le Directoire, quelques milliers de spéculateurs édifièrent de scandaleuses fortunes et étalèrent un luxe insolent : ce sont les nouveaux riches, les parvenus... c'est ce qui explique cette fureur de plaisirs, le nombre croissant de bals, des salles de jeu, des théâtres... c'est ce qui explique aussi l'excentricité **des Muscadins - des Incroyables et des Merveilleuses,** personnages très pittoresques et ridicules, pour qui il était de bon ton de ne jamais prononcer les r et de se compromettre dans quelques complots royalistes.

Le cadre historique ? — Bonaparte qui était alors en Italie, envoya, pour seconder *Barras*, **le Général Augereau** et son armée de répression... nous entendrons parler de tout cela dans le **2[e] Acte de la pièce** qui a pour décor : **le Salon de Mlle Lange,** la sémillante et coquette comédienne. Avec beaucoup d'autorité de désinvolture et de charme, elle se permet d'arranger les situations les plus compliquées : faire sortir les gens de prison (*Ange Pitou*) ; les y faire mettre aussi (*Pomponnet*) ...improviser un bal avec ses amis *les Incroyables*...

Mais une opérette ne doit pas être triste ; une musique toute de rythme, de joie, avec des airs faciles à retenir, des ritournelles qu'on a envie de chanter... voilà ce qu'on attend en réalité de ce divertissement grâce à la musique de **Charles Lecocq** qui a si bien mérité ce titre de "Maître de l'Opérette". Il a contribué par une manière bien à lui, faite de finesse, de franche gaieté, d'agréable séduction, à la réussite totale de cette œuvre, car le génie, le métier et la technique dont il a fait preuve dans cette partition sont les véritables raisons du succès considérable de **"La Fille de Madame Angot".** On peut affirmer qu'elle est le type même de l'Opérette française de la fin du XIX[e] siècle.

Discographie :

Extraits de la Fille de Madame Angot (avec Mady Mesplée et Bernard Sinclair). Cassette EMI 2C 263 16389L. Intégrale en CD 769.1352 EMI.

Le choix des extraits de la cassette que je propose de faire écouter aux enfants, donnera déjà une idée très précise sur l'atmosphère et l'intrigue qui est très habilement menée : **Au 1[er] Acte,** nous sommes en compagnie de **Clairette Angot,** des **Marchands et des Forts des Halles...** tous sont endimanchés pour célébrer les noces de leur fille adoptive :

— *"Bras dessus, bras dessous..."* (chœurs)

Une Clairette qui est aussi la Fille de *Madame Angot* :

— *"Marchande de marée, elle était adorée..."* (couplets - refrain).

Mais le cœur de Clairette a parlé pour **Ange Pitou,** qui chante, déjà hésitant :

— *"Certainement j'aimais Clairette"*...

... et **Clairette,** qui ne se doute pas de l'inconstance de son amoureux a trouvé le moyen de retarder son mariage... en se faisant emprisonner ; comment ? — en chantant tout simplement les refrains subversifs d'*Ange Pitou,* dans lesquels, *Mlle Lange* la Favorite de ce cinquième roi qu'on appelait *Barras*, et aussi de cet habile et riche fournisseur *Larivaudière*, sont rudement cinglés de mots blessants.

— *"Jadis les rois"* (couplets et chœurs) chanson politique.

Dès le troisième couplet, quand tout le monde a bien eu le temps d'écouter, la police arrive et met la main sur la jolie *Clairette.*

Extraits du 2e Acte :

— *"Les soldats d'Augereau..."* (couplets - refrain).

Ces *Soldats d'Augereau* qui conduisent *Clairette*, non pas en prison... mais chez **Mlle Lange.** Cette dernière reconnait *Clairette* ; c'est une de ses amies de pension ! La prisonnière explique la véritable raison de sa situation, quand arrive **Pomponnet...** venu réclamer sa fiancée ! :

— *"Elle est tellement innocente, qu'elle ne comprend presque rien..."* (romance).

Sans savoir pour qui en fait, **Clairette** veut retarder son mariage, **Mlle Lange** fait enfermer *Pomponnet*... et évoque avec son amie retrouvée...

— *"Les jours heureux de leur enfance ; jours de bonheur et d'innocence...* (duo).

Ange Pitou que Mlle Lange a fait appeler, voyant pour la première fois sa mystérieuse protectrice, oublie complètement la petite fleuriste...

— *"...et tombe amoureux... du nouveau régime" !* (duettino).

Les choses vont encore se compliquer ; nous tombons de surprise en surprise : des personnages pittoresques et ridicules font leur entrée dans le Salon de *Mlle Lange...* qui se met à conspirer, comme tous ses amis ; ce sont les **Incroyables et les Muscadins** tragiques sous leurs immenses collets noirs et leurs perruques blondes, suivis des **Merveilleuses** aux longues tuniques à la grecque ; la mode du moment !... ces conspirateurs commencent leur œuvre infernale... mais voici que sonne la trompette ; ce sont les Hussards, qui ne plaisantent pas avec les séditieux... Que faire ? *Mlle Lange* ne perd pas la tête ; sur un signe d'elle, *Merveilleux* et *Merveilleuses* quittent leur air fatal et la conspiration se change en un bal auquel les hussards n'ont plus qu'à prendre part !

— **(Final du 2e Acte)** av. *Chœur des conspirateurs, Valse...*

Acte III

Pendant tout ce temps, *Clairette* s'est aperçue de l'infidélité de Pitou et de l'amour de son amie pour celui-ci. Mais... on n'est pas pour rien la Fille de Madame Angot !

— *"De la Mère Angot, je suis la Fille..."* (couplets - refrain).

et Clairette, au moyen d'une habile correspondance, amène tout son monde au bal des Jardins de Calypso, et là, notre héroïne annonce que tout bien réfléchi, *Ange Pitou* n'est qu'un polisson et que seul *Pomponnet* a mérité sa main ! On se dispute un peu, mais tout finit par des chansons et dans la joie.

— couplets de la dispute entre **Pomponnet** et **Larivaudière** puis **Finale du 3e Acte.**

En conclusion

Reportons-nous encore à *la gazette musicale du 23 fév. 1873 : "...Je n'hésite pas à dire et à affirmer que la partition de la Fille de Madame Angot est la meilleure œuvre de Monsieur Charles Lecocq... Il use d'un procédé, qui consiste, dans les morceaux d'ensemble, à scinder la marche mélodique par petits couplets pour les rattacher ensuite au moyen d'un allegro, présente l'avantage d'être clair et plein d'unité, tout en étant varié. La phrase de M. Lecocq est leste, fine et vive ; ...son instrumentation et son harmonie, sobres, mais riches et nombreuses, décèlent d'excellentes études. Sa nouvelle œuvre est écrite dans des proportions plus grandes que celles qu'il avait adoptées jusqu'à ce jour, et les deux importants finales du deuxième et du troisième acte sont composés avec une sûreté de touche et une clarté qui font le plus grand honneur à son sentiment scénique...".*



Charles Lecocq, compositeur français (1832-1918).

ARTHUR HONEGGER (1892-1955)

Pastorale d'Eté

par **Jean-Marie THIL**

"Wengen, août 1920". C'est ainsi qu'Arthur Honegger signe l'une de ses pages les plus célèbres : la "Pastorale d'été" (1). Il a 28 ans et jouit déjà d'une célébrité très relative liée au scandale causé, trois ans plus tôt, par une composition presqu'oubliée : "Le dit des jeux du monde" (2). Le grand tournant de sa carrière sera la création de cette "Pastorale d'été", d'abord par le très grand succès immédiat et jamais démenti qu'elle suscita (3), et surtout parce qu'elle marque le départ de la grande phase créatrice de Honegger, précédant de peu son "Roi David" (1921) et le célèbrissime "Pacific 231" (1923). Dès lors, et à l'âge de 31 ans, le compositeur jouit d'une célébrité précoce et universelle.

Inspirée d'un vers d'Arthur Rimbaud : "J'ai embrassé l'aube d'été", la "Pastorale d'été" est écrite au cours de vacances estivales passées en Suisse. On pourrait sans erreur lui attribuer la célèbre citation de Beethoven relative à la Symphonie pastorale : "Plus expression de sentiments que peinture". L'auteur dira lui-même : "J'attache une grande importance à l'architecture musicale que je ne voudrais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural" (4). Mais il dira aussi : "Dès que je puis me référer à un prétexte littéraire ou visuel, le travail me devient beaucoup plus facile" (5).

Cette "architecture musicale" consiste ici en une claire et limpide **forme lied A-B-A'**, A et A' (mes. 1 et 108) portant les mentions "calme" et "tranquillo", le B central étant "vif et gai" (mes. 48). L'analyse de détail révèlera, à l'intérieur même de cette structure, une construction robuste et soignée, conforme aux propos et aux habitudes de l'auteur.

L'orchestre utilisé est relativement réduit. Les vents se limitent à un total de cinq instruments constituant exactement ce qu'il est convenu d'appeler le "quintette à vent", soit une flûte, un hautbois, une clarinette, un basson et un cor. La famille des cordes se présente avec son quintette ordinaire, exploité, selon les chefs, en composition d'orchestre de chambre ou avec des solistes. Enfin, il n'y a aucune percussion. Cet effectif allégé favorisera le caractère intimiste de l'ouvrage tout en ciselant une palette sonore finement colorée. Précisons encore que les parties d'instruments transpositeurs (clarinette en si bémol et cor en fa) sont écrites normalement, et non en sons réels comme Honegger le fera par la suite.

Enfin, il n'est pas inutile d'aborder dès ces généralités le problème posé par **l'analyse tonale.** En effet, les trois dièses de l'armure suggèrent le ton de la majeur, immédiatement infirmé par l'audition du début, les mi concluant le thème A (mes. II et 19) sonnant comme une tonique. Il s'agit en fait d'un mi majeur sans ré dièse, donc sans sensible, soit, pour être précis, le mode de sol transposé en mi. Cet aspect modal se confirmera au fil de l'analyse où apparaîtra par exemple, et à plusieurs reprises, le mode de la, soit le mode mineur également privé de sensible. Ce retrait des sensibles, en majeur (mode de sol) comme en mineur (mode de la) peut s'expliquer par le fait que les premiers harmoniques naturels d'un son fondamental comprennent la septième mineure (sous-tonique) et non la septième majeure (sensible), soit, pour mi, le ré naturel ; et son utilisation ici peut constituer une sorte de "retour à la nature", favorisant à l'évidence le caractère champêtre de l'ouvrage (6).

---

(1) L'ouvrage, dédié à Roland-Manuel, sera créé à Paris en février 1921 sous la baguette de Vladimir Golschmann.

(2) Il s'agit d'une musique de scène écrite en 1917 pour une pièce de Paul Méral. Ce scandale qui visa également l'écrivain, reste surtout lié aux allusions schoenbergiennes parfois appuyées, ce qui, à l'époque, était fort mal reçu par le grand public.

(3) L'ouvrage obtiendra en 1921 un prix de composition décerné par le public (Prix Verley).

(4) Cité par Jean-Philippe Guinle, encyclopédie Fasquelle, T. 2, p. 484.

(5) Cité par Claude Samuel in "Panorama de l'art musical contemporain", p. 289, coll. "Le point du jour", Gallimard.

(6) A l'attention de nos jeunes lecteurs, nous rappellerons qu'un mode consiste en l'utilisation exclusive de notes non altérées. Ainsi, le mode de sol suppose une gamme de sol à sol avec un fa naturel, ce qui baisse le VII° degré d'un demi-ton par rapport au mode majeur (qui n'est autre que le mode de do). D'ailleurs, l'expression "mi majeur" ne signifie rien d'autre que "mi-mode de do" ou, si l'on préfère, mode de do transposé en mi ; de même "mi-mode de sol" ou "mi-mode de la" supposent la transposition de ces divers modes sur la note mi choisie pour tonique.

ANALYSE DE A

Ce premier “calme”, noire = 66, s’étend des mes. 1 à 47 et compte lui-même 3 parties :

— a1 : thème A (mes. 4 à 19) précédé de 3 mesures d’introduction ;
— a’1 : reprise de a1 avec les mêmes éléments et la même longueur, mais sous une forme amplifiée ; introduction (mes. 20) et thème A (mes. 23 à 37) ;
— a2 : petit développement des éléments secondaires déjà rencontrés (mes. 38 à 47).

Ce plan général propose donc, à l’intérieur même de A, une forme lied interne, nommée par certains auteurs “sous-forme lied”, a1-a2-a’1, chose courante depuis l’époque classique, mais présentée ici dans un ordre différent : a1-a’1-a2 (7).
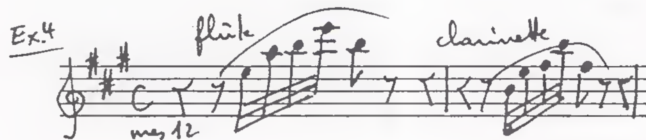
L’introduction de a1 propose un ostinato (ex. 1) sur lequel s’appuyera le thème A, et qui comprend trois éléments : une pédale de tonique aux contrebasses (x), une pédale de dominante brodée, rythmée par des contretemps et syncopes aux violoncelles (y), et enfin la médiante syncopée et en valeurs longues aux altos (z). Certains y verront peut-être l’évocation des dernières ténèbres disparaissant sous les premières lueurs du jour. Les violons (mes. 2, ex. 2) surajoutent de délicates formules appelées à divers développements comme dans la mes. 7 (ex. 2) et dans lesquelles nos élèves veulent immanquablement voir le frissonnement des feuillages sous la brise matinale...

S’élève alors au cor, dans une couleur assez grave au début, le thème A, quasi hiératique (mes. 4, ex. 3), égrénant lentement ses notes conjointes sur des rythmes simples et en valeurs longues (8). Avec calme et sérénité, il décrit de toute évidence le lever du jour, cette “aube d’été” de la citation de Rimbaud. Il s’appuye sur 4 carrures très régulières de 4 mesures, la première débutant sur la dominante, la seconde (mes. 8) gagnant un peu d’aigu en partant de la sous-tonique ré pour s’achever sur la tonique mi. Les deux dernières carrures (mes. 12) sont données par le hautbois, dans sa tessiture naturellement plus aiguë, débutant et s’achevant toutes deux sur ce ré à coloration modale, à l’exception bien sûr de l’ultime tonique mi qui conclut l’ensemble (mes. 19). La quarte la-ré de l’ex. 2 s’impose désormais aux deux pupitres de violons (mes. 12), mais on notera surtout l’apparition de ravissants contrechants arpégés de flûte et clarinette, paraissant décrire le réveil des oiseaux et qui égrènent avec simplicité l’enchaînement I-IV-V-I, en mi (flûte) puis à la dominante si (clarinette) ; cette utilisation mélodique des notes tonales,
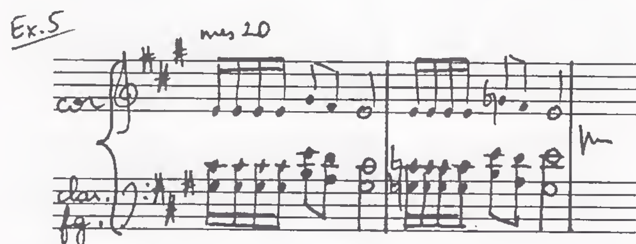
(7) Cette inversion des 2 dernières parties d’une sous-forme lied ne constitue nullement une nouveauté. Ainsi, et pour nous limiter à cet exemple célèbre, Chopin procède exactement de même dans le B central de son 15e Prélude pour piano en ré bémol majeur, avec une structure b1-b1-b2 où chacune de ces parties compte 4 carrures de 4 mesures, le second b1 constituant une redite textuelle et immédiate du premier.

(8) Précisons que toutes nos citations thématiques des instruments transpositeurs (cor et clarinette) sont ici retranscrites en sons réels et hauteurs entendues.

dans une œuvre délibérément modale et parfois même polytonale, ne manque ni d'intérêt ni de charme (ex. 4) (9).



Débute alors (mes. 20), **la partie a'I** qui consiste en une redite variée de tout ce début. On y retrouve les 3 mesures d'introduction avec un ostinato légèrement modifié, ainsi et surtout que l'ex. 2, nettement valorisé par les timbres des vents, élargi en accords de sixte et quarte (ex. 5) et proposant successivement une formule en mi-mode de sol (mes. 20), mi-mode de la (mes. 21) et



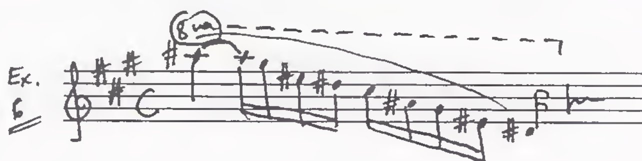
une contraction rythmique de deux formules en une seule mesure, arpégeant un accord parfait de si bémol (mes. 22). L'aspect mélodiquement descendant de ces formules, souligné naturellement par un decrescendo, crée l'effet d'une transition destinée à relancer le thème ; cet effet est renforcé (mes. 22) par l'assombrissement que crée la polytonalité de mi (cordes) et si bémol (vents), superposant deux toniques distantes du triton dans des tessitures graves. Il en résulte une relance du thème A radieusement illuminée par le chromatisme ascendant si bémol (mes. 22) - si bécarre (première note du thème, mes. 23), renforcée par la disparition de cette polytonalité à l'effet assez tendu, et s'épanouissant naturellement par l'élan ascendant de la phrase.

Ce thème A (ex. 3) est ici proposé en canon rigoureux à l'octave, sur l'ensemble des 4 carrures, entre les violons 1 et le cor (mes. 23) relayé à nouveau par le hautbois (mes. 31). L'ostinato (ex. 1) s'étoffe d'un petit rythme aux contrebasses, z passant au basson. Le frissonnement de l'ex. 2 s'impose par sa présence constante aux altos et violons 2. Et si, dans les deux dernières carrures, les contrechants de l'ex. 4 sont repris avec une insistance plus appuyée, on notera surtout qu'à cet endroit (mes. 31) le thème se modifie sensiblement, gagnant un surcroît de lyrisme par un élan plus soutenu dans l'aigu.

C'est ainsi que l'ensemble des éléments de a1 est repris ici, mais sous des formes modifiées allant toutes dans le sens d'une amplification, ce qui, avec le maintien de la nuance piano, peut suggérer le début de la course ascendante du soleil avec la perception de la vibration de l'air sous les premières chaleurs du jour.

Cette description du "premier matin" se poursuit dans la **partie a2** (mes. 38) avec la mention "animez, mais très peu", et consiste en une sorte de développement des divers éléments entendus, à l'exception du thème A. Ainsi, les violoncelles proposent des syncopes systématiques issues de y, divers bois colorent z de leurs timbres diversifiés, les cordes aiguës développent en longues phrases de 3 mesures l'ex. 2-mes. 7, et enfin, en canon à l'octave, clarinette et flûte exploitent les contrechants sur notes tonales de l'ex. 4 en formules insistantes et élargies (mes. 44).

Le seul élément nouveau reste la succession de deux gammes descendantes effectuées sur de très "pastorales" gammes pentatoniques, en do dièse majeur (flûte, mes. 38, ex. 6) poursuivie librement à l'enharmonique ré bémol sans sensible (clarinette), puis en si majeur (flûte, mes. 41) avec une prolongation en do bémol combinant les modes de sol (sans sensible) et de fa (IV° degré altéré). Par symétrie, deux autres gammes, ascendantes et en valeurs longues, leur répondent en mi-mode de la (violons 1, mes. 44), harmonisées aux cordes aiguës en accords de sixte, engendrant naturellement un crescendo qui conduit directement à la partie centrale.



En conclusion, la relecture de l'épitaphe de Rimbaud parait résumer au mieux ce que nous venons d'entendre, avec toutefois, selon la nature même de notre art, un développement s'étalant dans le temps, marquant la progression lente mais sûre de l'aurore au lever triomphant du soleil.
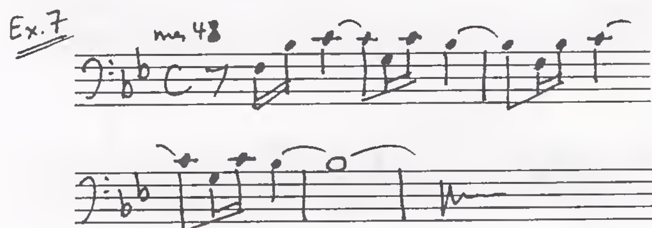
(9) Toujours à l'attention de nos jeunes lecteurs, nous préciserons qu'à partir d'une tonique donnée, les degrés I-IV-V sont identiques dans les gammes majeure et mineures, d'où leur dénomination de "notes tonales" signifiant notes découlant de la tonique. Par contre, les degrés II-III-VI-VII varient selon le mode majeur ou mineur de la gamme, d'où leur nom de "notes modales". En mineur, les notes modales sont baissées d'un demi-ton par rapport au mode majeur : chose systématique pour la médiante, très fréquente pour la sus-dominante (à l'exception du mineur mélodique ascendant), parfois rencontrée pour la sous-tonique (en mineur modal et en mineur mélodique descendant), et plus rare pour la sus-tonique (sixte napolitaine).

ANALYSE DE B

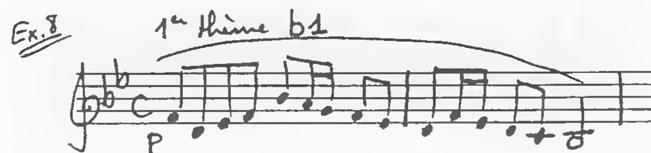
De caractère passionné, ce "vif et gai" central, avec l'indication "blanche = noire précédente", constitue le point culminant de l'ouvrage. Il se présente dans la tonalité générale de si bémol majeur, subrepticement annoncée mes. 22 et délicatement amenée grâce aux diverses modulations de a2. On retrouve une forme lied interne, mais amplifiée selon la conception de Schumann, à savoir b1-b2-b1-b2-b1, selon le plan de détail suivant :

— b1 : double présentation (mes. 52 puis 60) précédée d'une introduction (mes. 48) ;
— b2 : double présentation (mes. 68 puis 72) ;
— b1 : mes. 76, incluant plusieurs petits développements internes ;
— b2 : mes. 96, limité à 4 mesures ;
— b1 : mes. 100, développé dans l'esprit d'une coda.

Le premier b1 (mes. 48) est introduit au basson (ex. 7) par une sorte de broderie libre de la tonique si bémol qui est ainsi "pastoralement" affirmée en tête de ce B. On notera que si ce thème, par sa rythmique avec contretemps et syncopes rappelle y, ses trois premières notes suggèrent un libre développement de l'ex. 4 qui transparait nettement.

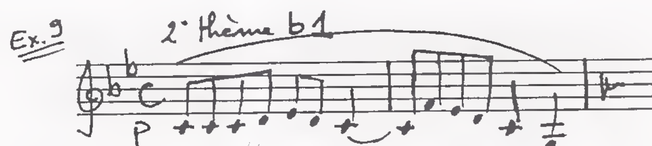


Débute alors réellement la partie b1 qui, de fait, s'appuye sur deux thèmes distincts (ex. 8 et 9) qui seront toujours associés au cours de ce B. Le premier (mes. 52, ex. 8) est exposé à la clarinette et se limite à deux mesures ; il débute par une dominante brodée, sorte de levée étalée sur quatre croches, pour enchaîner avec une



gamme descendante dans le mode de do, lancée en deux élans successifs marqués par des doubles croches (note n° 10). On ne peut s'empêcher ici d'évoquer la mes. 38 (ex. 6) où une gamme descendante dont les deux vagues étaient alors marquées par le changement de timbre (flûte - clarinette), constituait le seul élément nouveau de a2, ayant, à l'instar de l'annonce de la tonalité de si bémol majeur de la mes. 22, pour rôle d'énoncer de façon prémonitoire l'essence de ce premier thème b1.

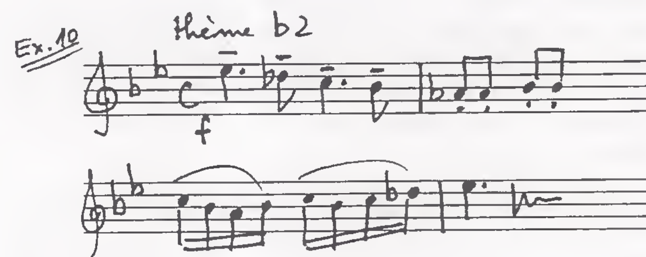
Le second thème b1 (mes. 56 au basson, ex. 9) se limite également à 2 mesures. L'insistance du do et l'ambitus de la seconde mesure inclus entre un fa et un sol, suggèrent l'appui de notes tonales en do, créant



ainsi une polytonalité avec les si bémol très affirmés des violoncelles et violons 1 ; d'autre part, l'absence de sus-dominante autorise l'hésitation entre les modes de ré et de la. Et une nouvelle fois, la lecture de la première mesure de ce thème nous rappelle un élément antérieur, en l'occurence celui de la mes. 20 joué aux bois (ex. 5).

L'ensemble des deux thèmes est immédiatement réexposé à la mes. 60, le premier à la flûte, modulant sur la fin en fa dièse mineur pendant que la clarinette puis le basson l'accompagnent par la formule de l'ex. 7, le second au hautbois, s'achevant sur un élan ascendant soutenu par un franc crescendo, destiné à enchaîner avec la partie suivante.

Ainsi introduit, **le premier b2** (mes. 68) s'épanouit dans la nuance f en une intense jubilation, s'appuyant lui aussi sur un thème de deux mesures (ex. 10) en la bémol majeur. Celui-ci débute par de joyeuses notes conjointes contenues dans l'ambitus d'une quinte (dominante-tonique) puis s'achève par une précipitation



(10) F.-R. Tranchefort voit dans ce "motif champêtre exposé par la clarinette", une référence nette à la "Symphonie Pastorale". Guide de la musique symphonique, p. 367, Fayard.

rythmique interne destinée à relancer encore le discours. La couleur des cordes (violons 1 et altos à l'octave) est presque inattendue ici, tant le jeu orchestral thématique est souvent confié aux vents, accusant ainsi le relief de cette courte phrase qui passe ensuite à la flûte, partiellement soutenue par les altos (mes. 70) ; puis, modulant en do-mode de fa, il est plus longuement confié au cor, relayé par les violoncelles pour les doubles croches (mes. 72). On notera l'effet apparemment polytonal créé par de simples chromatismes, soulignés par des formules rythmiques rapides dans l'accompagnement, copiées dans le premier thème b1. Et surtout, pour la troisième fois dans ce B, la première mesure de ce thème s'inspire d'un élément antérieur, à savoir la 3e carrure du thème A (ex. 3) qui, de la même manière, égrénait des notes conjointes descendantes sur un rythme pointé.

Le second b1 (mes. 76) débute très tonalement en sol bémol majeur, avec le premier thème (ex. 8) à la clarinette, mélangé mes. 78 à une variante de l'introduction (ex. 7) immédiatement développée au basson, pour reprendre une version très modifiée du thème (mes. 79). Durant tout ce travail thématique, les violons 1 développent très librement l'ostinato y (ex. 1).

Ce premier thème b1 est alors repris (mes. 83) sous une forme rallongée en ré majeur. On notera (x) le curieux effet sonore de cette double octave parallèle dans laquelle les violons jouent au-dessus de la flûte, elle-même très naturellement à l'octave de la clarinette, ainsi que la très belle modulation à la tierce, le sol bémol précédent se muant enharmoniquement en médiante majeure de ré (11).

Le second thème b1 (ex. 9) est alors exploité en un jeu orchestral savant, avec des entrées en imitation de plus en plus resserrées, et sur des formules systématiquement renouvelées. Cela débute au cor (mes. 86) repris par la clarinette (mes. 88), le tout redonné (mes. 90 et 91) sur la seule tête du thème, aux mêmes instruments mais à l'octave supérieure, et en strette resserrée à une mesure. La strette se resserre encore (mes. 92) entre hautbois et flûte, puis violons 1. Ces derniers développent en une formule tournoyante la seconde moitié de la première mesure du thème, doublés un peu plus loin par la flûte avec une entrée canonique encore plus resserrée au hautbois ; ce tournoiement jubilatoire, naturellement soutenu par un crescendo, réintroduit b2, un peu à l'image de la mes. 67. On notera ici, dès la mes. 86, un accompagnement rappelant encore l'ostinato de l'ex. 1 avec, en sol majeur, x en tenue aux contrebasses, la médiante z brodée aux violoncelles et une pédale brodée de dominante y au basson, ces diverses pédales procédant du jeu orchestral en changeant d'instrument.

Le second b2 (mes. 96) se limite à 4 mesures et donne le thème (ex. 10) en si bémol majeur (violons 1 et flûte). L'accompagnement s'enrichit simultanément du premier b1 (ex. 8, violoncelles et basson), de l'introduction (ex. 7, altos et clarinette), de l'introduction ornée autour de la dominante et en canon avec la précédente (violons 2 et hautbois), et enfin d'une sonnante et pastorale formule de cor, qui n'est autre que ce même motif (ex. 7) décanté.

Le dernier b1 (mes. 100) présente une écriture canonique du premier thème (ex. 8), toutes les entrées s'effectuant à l'octave inférieure, de l'aigu au grave de l'orchestre, créant une chute accentuée à effet conclusif accusé. En écho, le second thème (ex. 9) au cor confirme cette fin avec la mention "piano-lointain" repris pianissimo à la flûte. On notera mes. 106 la modification mélodique de la flûte, destinée à aboutir sur un ré, pendant que la clarinette donne la fin d'une gamme ascendante de la, amenant polytonalement l'intervalle la-ré de l'ex. 2 qui, aux violons, introduit la dernière grande partie (mes. 107).

En conclusion, ce B, malgré ses quatre thèmes caractéristiques (ex. 7 à 10), n'introduit rien de vraiment neuf, tous ces thèmes constituant des variantes développées d'éléments déjà rencontrés en A ; ce qui, lié aux phrases rapides, au tempo doublé et à l'élargissement de la forme lied interne, souligne la poursuite de la progression amorcée en A. L'aube est donc devenue jour, la lumière et la chaleur se sont intensifiées sans qu'aucun fait nouveau ne soit venu en troubler l'ardente contemplation.

ANALYSE DE A'

Il parait bien difficile de se retirer sans effort de ce spectacle intense et féérique ; aussi une troisième et dernière partie en prolonge le charme par une ultime redite de diverses citations thématiques, tout en apaisant le côté passionné de B par un retour aux "calme-tranquille-tempo-primo" du début (mes. 108).

En apparence, la structure rappelle celle de A, naturellement privée de a2 dont le rôle essentiel consistait à introduire B, et par conséquent, limitée à a1 et a'1 nettement perceptibles (mes. 108 et 125). Toutefois, les citations de A sont systématiquement accompagnées de thèmes ou éléments issus de B, faisant de cette troisième partie une sorte de réexposition générale conclusive.

(11) Deux notes sont dites enharmoniques lorsqu'elles donnent le même son en portant deux noms différents ; ici, sol bémol et fa dièse. Notion propre au système tempéré, bien entendu.

Dans la tonalité d'origine de mi-mode de sol, **la partie a1** reprend l'ostinato (ex. 1) aux mêmes instruments, le frissonnement (ex. 2) étalé aux violons, le thème A (ex. 3) dans son intégralité et un bref rappel de l'ex. 4 (mes. 117).

La première carrure du thème est confiée au basson (mes. 109), ornée sur la dernière ronde par le premier thème b1 (ex. 8) en ré majeur, créant ainsi une franche polytonalité. La seconde carrure passe au cor (mes. 113), à nouveau ponctuée polytonalement mais en la majeur cette fois. On notera que ces divers rappels d'éléments issus de B conservent leur caractère, ce qui, compte tenu du retour au tempo deux fois plus lent, nécessite une écriture en formules rythmiques deux fois plus rapides.

Les deux dernières carrures sont données aux altos (mes. 117), exploitant la sonorité chaude et trop souvent ignorée de ces instruments, soulignées aux contrebasses par le rythme rencontré mes. 23, l'ostinato z passant au basson. A partir de la mes. 118, les bois ornent le thème d'insistantes citations de B, tout d'abord le premier b1 (ex. 8) à la flûte et dans le ton de A, puis le second b1 (ex. 9) au hautbois (mes. 120) pour s'achever sur un développement canonique du premier b1 aux bois (mes. 122).

La partie a'1 (mes. 125) qui va conclure le tout, reprend ses trois mesures d'introduction, confiant aux mêmes hauteurs la citation de l'ex. 5 aux cordes aiguës, le tout agrémenté de brefs rappels de l'introduction de B (ex. 7) à la clarinette et à la flûte.

Le thème A semble vouloir s'élever au cor, cette fois en mi bémol-mode de sol (mes. 128), accompagné en canon librement brodé à la quarte inférieure par les altos, rappelant ainsi le canon rigoureux de la mes. 23, le tout ponctué par une version précipitée de l'ex. 7 à la clarinette (mes. 131). Mais la seconde carrure, singulièrement modifiée, verra mourir le thème (mes. 132, flûte) pour laisser place à un ultime développement d'éléments issus de B. Tout d'abord, en ré majeur l'ex. 7 modifié (mes. 135, clarinette), suivi d'une lumineuse présentation de l'ex. 8 donné en mi majeur (donc avec le ré dièse) à la flûte (mes. 137), pour s'achever à nouveau sur un court rappel de l'ex. 7 à la clarinette qui consacre nettement, sous une forme cadentielle, le mi comme tonique (mes. 139). Les frissonnements de l'ex. 2 ramènent le ré bécarre modal dès la mes. 138, conduisant à l'ultime tonique grave, délicatement posée en pizzicato de contrebasses.

Cet a'1 fait donc office de coda, rappelant des bribes de thèmes éparpillées, sorte d'ultime regard prolongé qui rompt le charme avec délicatesse, nous arrachant doucement du rêve et de la contemplation.

CONCLUSIONS

La citation introductive de Rimbaud constitue donc une idée d'inspiration, une sorte de couleur générale sur laquelle se greffe une structure interne rigoureuse et soignée. Doit-on pour autant conclure à une œuvre de musique pure ? Nous ne le pensons pas car malgré l'absence d'argument réel, et même si, en apparence, il est impossible de déceler une description nette ou une action claire, le caractère agreste de l'ouvrage, nombre d'allusions descriptives de détail et surtout cette absence d'action qui caractérise l'admiration, sans doute vécue, d'un lever de soleil estival, justifient pleinement le sous-titre de "poème symphonique" voulu par l'auteur.

On peut aussi affirmer qu'au-delà d'une couleur "début de siècle" assez proche de l'impressionnisme, l'exploitation habile et raffinée de cette palette, combinée à des concepts très classiques, en particulier de structure et d'écriture, confèrent à cette "Pastorale d'été" une sorte d'intemporalité ou d'universalité qui, au moins partiellement, justifie son grand succès.

PEDAGOGIE

Un bref petit mot encore pour dire à quel point le charme délicat de cette "Pastorale" subjugue nos jeunes auditoires, y compris dans le primaire, et constitue, à tous niveaux, une page fort agréable d'accès au langage de la première moitié du XXe siècle. Car les polytonalités et polymodalités, ainsi que l'accumulation de modes divers (nous avons tour-à-tour relevé ceux de do, ré, fa, sol et la) sont ici traités avec une exquise musicalité, ne rebutant aucune classe et autorisant même un abord très constructif de ces notions à partir de l'œuvre elle-même.

Les thèmes permettent d'étudier une foule de notions rythmiques, des plus simples (thème A) aux plus complexes (ex. 1, 2 et 7), en passant par des solutions moyennes comme l'alternance de croches et doubles croches (ex. 5, 8 et 10), la division des valeurs par deux (citations de B en A'), ou encore des rythmes pointés (ex. 10). Ils permettent aussi d'aborder de vastes questions mélodiques car hormis les modes qui constituent à eux seuls un chapitre important, apparaissent les appuis tonaux I-IV-V-I (ex .4), la gamme pentatonique (ex. 6), des notes ou gammes enharmoniques (mes. 38, 41, 83 ; etc...) et les intervalles les plus diversifiés. Ils permettent enfin un travail passionnant sur l'art de la variation car les modifications, souvent subtiles, se justifient toujours par rapport à l'évolution dramatique.

Harmoniquement, les deux renversements de l'accord parfait (sixte, sixte et quarte) sont ici très audibles, proposés en majeur comme en mineur (ex. 5, mes. 44, etc.), sans oublier la mes. 1 qui nous présente un intéressant état fondamental.

Enfin orchestralement, tous les timbres utilisés sont valorisés, souvent dans toutes leurs tessitures, et, à cet égard, un habile montage sur cassette donne des résultats saisissants...

— **Partition :** Editions Salabert.

Au 104 de la Maison de Radio-France,

Robert Planel...

Dans ces lieux plus particulièrement voués au culte spartiate de l'électroacoustique, était rendu le 12 février 1989 (ce jour-là le Grand Auditorium était comble...) un Hommage à Robert Planel. Grâces en soient rendues à Pierrette Germain qui organisait cette manifestation et la présenta avec le charme et la parfaite compétence que lui connaissent les auditeurs de France-Musique.

Formé aux meilleures traditions de la musique française, Robert Planel s'inscrit tout naturellement dans la lignée de ses grands prédécesseurs. Nous entendîmes ainsi un *Quatuor à cordes* écrit en 1932, l'année précédant le Prix de Rome (le compositeur était encore élève au Conservatoire). Malgré l'influence évidente de ses proches devanciers, on sent déjà s'exprimer une singularité qui s'affirmera d'œuvre en œuvre ; goût pour la beauté sonore — hédonisme jamais exclusif cependant de la conscience la plus aiguë de la forme... Les très jeunes membres du Quatuor Jean-Marc Philips interprétèrent les cinq mouvements avec un brio et une juvénilité qui s'accordaient parfaitement avec le caractère de l'ouvrage. Nous entendîmes également un *Concertino pour trompette* (1968) : l'excellent soliste Michel Lécluse était accompagné par le Quatuor Jean-Marc Phillips, pour lequel le compositeur avait écrit une réduction de la partition d'orchestre. Somptuosité du mouvement lent, où la mélodie est confiée alternativement à la trompette et au premier violon... Mireille Varjabédian et Richard Philips interprétèrent avec toute la finesse requise *Viennoiseries,* pièces pour piano à quatre mains, à propos desquelles il est difficile de ne pas évoquer l'esprit de Ravel, de Satie ou de Poulenc. Sentimentalité, élégance et humour...

Robert Planel a toujours accordé à la voix une place privilégiée (le merveilleux chanteur qu'était son frère Jean ne fut peut-être pas étranger à cette prédilection...). La soprane Marie-Christine Pannetier se fit, de manière fort séduisante, l'interprète de deux mélodies *Le Marchand de sable* et *Berceuse de la poupée.* Ténor au timbre chaleureux, Alain Munier interpréta, quant à lui, une *Odelette* et le (fort plaisant) *Fossoyeur.* Nous devions retrouver le même chanteur dans la (trop brève) cantate *Les Biches*, pour ténor, voix de femmes et piano, composée sur un texte de... Anna de Noailles. De nombreux chœurs a cappella émaillaient ce programme. Ils furent interprétés par l'excellent Chœur d'enfants de l'Ecole Prisse-Davesnes (14e arrondissement de Paris) sous la direction de Nicole Infanti ; par la Maîtrise de Radio-France dirigée par Marie-Claude Vallin (rappelons que cette prestigieuse phalange fut fondée par Robert Planel lui-même) ; par, enfin, la Chorale des professeurs de la Ville de Paris et de l'Etat dirigée avec sobriété et efficacité par Marcel Corneloup.

Un "Hommage" juste et parfait.

Francis Cousté

Centres Musicaux Ruraux

Une profession : **Educateur Musical.**

— Stage de formation pédagogique et professionnelle prévu du 3 octobre 1989 au 31 juillet 1991. Une rémunération peut être accordée par l'Etat en fonction de la situation professionnelle antérieure à l'entrée en stage.

Etre âgé de 19 ans et satisfaire aux tests de sélection (test musical aptitudes et qualités vocales auditives, instrumentales). Dissertation (culture musicale, réflexion, expression écrite). Entretien, motivation.

La F.N.C.M.R. offre à tous les stagiaires titulaires du diplôme, un emploi dans le cadre de ses différentes activités.

Renseignements : 2 place Général Leclerc, 94130 Nogent sur Marne.

Organisés par les Centres Musicaux Ruraux

— Vacances musicales sans frontière : des colonies intelligentes.

L'Association fondée par les C.M.R. offre à des prix modérés de nombreux séjours tant en France qu'à l'étranger, aux enfants et adolescents. Pratiques musicales, activités sportives diverses et linguistiques, etc... Exemple : à Baugé, en Maine et Loire dans un centre tout neuf, accueil des enfants de 4 à 6 ans (jardin musical) 7 à 14 ans (musique et danse) 13 à 17 ans (musique tous claviers électriques).

Renseignements : 7 rue Lacuée, 75012 Paris.

bibliographie

L'Association *Plaisir de Chanter* (secrétariat : Jean-Marie Le Borgne, 4, rue d'Huchepoche, Saint-Maixent, 72320 Vibraye) vient de publier :

— **1789-1989. Recueil de chansons pour le Bicentenaire.** Alain Boudet, Georges Jean, Marc Pinget, Joël Sadeler : des poètes s'expriment. Musique et arrangements : Marc Pinget. Livret (paroles et musique) + cassette : 75 F + 3,70 (frais de port). Sur des rythmes dits actuels et des textes d'une grande qualité, voilà de fort plaisantes chansons pour enfants qui renouvelleront quelque peu le corpus des chants révolutionnaires.

— **Poèmes "1789-1989"** (Alain Boudet, Georges Jean, Marc Pinget, Joël Sadeler). 30 F + 10,90 (frais de port).

Sont également parues : **Les Chansons lyonnaises à l'époque révolutionnare,** par Anne-Marie Vurpas, avec le concours de notre excellent collègue Jacques Filleul, pour la transcription musicale. Collection du Bicentenaire de la Révolution française à Lyon. Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, 33, rue Cavenne, 69007 Lyon. 224 pages, 185 F.

• Brigitte LEVEL. **Le Caveau, de 1726 à 1939.** 349 pages. 45 chansons, avec airs notés ; nombreuses illustrations. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 18, rue de la Sorbonne, 75230 Paris 05.

Voilà enfin une véritable monographie consacrée à l'histoire de l'illustre "Société bachique et chantante", fondée à Paris, en 1729, par les sieurs Piron, Pannard (dont le verre légendaire fit l'objet de maint calligramme), Gallet, Collet, Crébillon père et fils... et qui se perpétuera plus de deux siècles, connaissant divers avatars ou éclipses (sept résurrections ont pu ainsi être dénombrées...).

L'existence de liens entre le Caveau et la Franc-Maçonnerie, si elle ne put jamais être formellement établie, est plus que vraisemblable : locaux souvent communs, similitude des rituels de table auxquels les femmes n'étaient pas (dans un premier temps...) conviées, exclusion de tout débat politique ou religieux, personnalités communes aux deux sociétés : citons Fréron (dont les démêlés avec son futur frère Voltaire assurent la postérité du nom), le philosophe Helvétius, le compositeur Rameau, le ténor palois Pierre Jelyotte, le comte de Ségur...

Chaque membre du Caveau devait, à chaque dîner (midi), "et son couplet et son argent"... Il est regrettable que — de nos jours — table, chanson et convivialité soient généralement dissociées ; ce qui exclut (pour l'heure...) une possible huitième renaissance de cette joyeuse société. Il nous reste toutefois *La Clé du Caveau* qui ne regroupe pas moins de 2 390 chansons (paroles et musique). Pour notre plus grand plaisir...

Merci à Brigitte Level (plus connue dans les cénacles poétiques sous le pseudonyme d'Anne Acoluthe) de nous faire ici partager son "gai sçavoir" !

• Jacques CHAILLEY, Jacques VIRET. **Le symbolisme de la gamme.** La Revue Musicale. Double numéro 408-409.

C'est — probablement — au moins autant pour sa charge ésotérique que pour son sens exotérique, sinon profane, que Gui d'Arezzo choisit l'hymne *Ut queant laxis,* œuvre du poète carolingien Paul Diacre, pour en extraire les premières syllabes de chaque hémistiche et, à des fins pédagogiques, leur attribuer une valeur solfégique nouvelle (nouvelle, comme l'a définitivement démontré J. Chailley dans une étude musicale approfondie parue dans *Acta Musicologica,* 1984/1).

Dans la présente étude, Jacques Chailley et Jacques Viret s'attachent à dégager et — autant que faire se peut — expliciter le quadruple cryptogramme enfoui sous la célèbre hymne — laquelle retrouve ainsi sa juste place dans l'immense corpus de la tradition musco-cosmogonique. "Voilà bien des mystères dont ne se doutent guère nos enfants lorsqu'ils apprennent les rudiments du solfège à l'aide de ces syllabes d'aspect si anodin...", concluent nos deux auteurs.

Une enquête érudite et passionnante...

• **Música y Educación** (Revista de investigación pedagógico-musical). Direction : Escosura, 27-5.° D-- 28015 Madrid (Spain). 2 numéros par an (printemps, automne). Tarif d'abonnement (étranger ; par avion) : 25 dollars US.

Au sommaire du n° 2, volume 1 (automne 1988, 260 pages), nous trouvons : "Conseils pianistiques aux jeunes pédagogues" ; "La Rythmique de Emile Jacques-Dalcroze" ; "La Guitare au XVIe siècle" ; et surtout un panorama de "L'Education musicale au Royaume-Uni", par Percy M. Young, éminent éducateur, compositeur et musicologue anglais.

Tout un dossier (53 pages) est consacré à la réforme en cours de l'Education musicale en Espagne (nous y retrouvons, bien entendu, la plupart de nos problèmes, agrémentés de quelques spécificités nationales...).

Complètent ce très riche numéro : une récension de livres et de partitions ; quelques informations pédagogiques ; une liste de cours, concours, prix et bourses d'études, ainsi qu'une Revue des revues (dans laquelle nous avons eu le plaisir de retrouver un article de Jacques Chailley consacré au "Solfège appliqué à la pratique instrumentale" et la reprise de "Quelques qualités d'un bon chef de chœur" d'Elisabeth Guy-Kummer, article paru dans le numéro 347 de *L'Education Musicale*.

• **La Chanson française à travers ses succès.** Collection Références. Editions Larousse. 12,5 × 17,5. 350 pages, 65 F.

Pierre Saka, le spirituel et populaire animateur de *l'Oreille en coin,* sur France-Inter — lui-même auteur de nombreuses chansons — nous propose ici un florilège des textes de près de 300 chansons françaises ou francophones. Tout naturellement présentés dans l'ordre chronologique, ces textes peuvent être cependant regroupés sous quatre rubriques (mettant ainsi en lumière les liens de la chanson avec l'évolution des techniques, des supports et des médias) :

— des "origines" à 1930 (avènement du 78 tours) ;
— de 1931 à 1945 : la chanson s'impose peu à peu dans les nouveaux médias ;
— de 1946 à 1970 : "grâce" au microsillon, la chanson devient une industrie ;
— de 1971 à nos jours : enregistrement numérique, laser et vidéo ouvrent de nouvelles perspectives.

De Conon de Béthune à... Guesch Patti, la filiation est ainsi dûment établie. Merci Pierre Saka !

• Henri DELUY et Saúl YURKIEVICH. **Tango, une anthologie.** P.O.L. éditeur, 8, villa d'Alésia, 75014 Paris. 218 pages. 125 F.

"Pensée triste qui se danse", mais aussi archétype de la danse macho, le tango est né, un peu avant 1880, dans les abattoirs des périphéries de Montevideo et de Buenos Ayres, "entre gens de couteau et de lupanars". Qintessence d'une culture fortement individualisée, le tango est également le produit de la conjonction musicale et chorégraphique de la habanera, de la milonga, du fandango et du condombe africain (*zapateado* caractéristique).

Après un excellent "chapeau" historique de Saúl Yurkievich, nous est proposée la traduction française de quelque 80 textes, choisis parmi les plus célèbres et les plus significatifs. Depuis Angel Villoldo, qui créa en 1905 *El Choclo* (L'épi de maïs) et *La Moracha* (La Brune) jusqu'à nos contemporains, Astor Piazzolla, le "Cuarteto Cedrón", Eduardo Rovira, Susana Rinaldi... sans oublier naturellement le légendaire enfant de Toulouse Carlos Gardel —, le tango a toujours su se renouveler. A Paris même, il est toujours bien vivant : en témoigne le succès — jamais démenti — de ce lieu étonnant que sont "Les Trottoirs de Buenos Ayres".

Henri Deluy nous propose *in fine* quelques dates-repères ainsi qu'un lexique du *lunfardo,* argot en usage autour du Río de La Plata. Dommage que les éditeurs de la présente anthologie n'aient pas cru devoir établir une édition bilingue, laquelle aurait certes élargi leur lectorat... Comment se fait-il, d'autre part, qu'il soit aujourd'hui impossible de se procurer en France (ou même à Madrid...) la moindre anthologie des musiques des classiques du tango ? Alors que pour le jazz — musique comparable...

• **Une bête de scène.** Texte de Thierry Beauvert. Images de Pef. Album de bandes dessinées, 284 × 214, cartonné, 32 pages, 75 F. Pour les 6-9 ans. Editions Francis Van de Velde-Hachette.

Nonobstant une première de couverture assez peu engageante, cette BD est une réussite, de par un texte et un graphisme fort spirituels. "Une Nuit à l'Opéra" !... Amitié entre une gamine dévorée de curiosité et un dragon qui, après de multiples mésaventures sur le marché du travail, a su se reconvertir dans quelques rôles idoines dont, ici, celui du cracheur de feu, dans *la Flûte enchantée.*

Nous devrions bientôt retrouver le sympathique animal — si toutefois Francis Van de Velde et Hachette lui prêtent vie... — dans le rôle de Fafner.

• Mariano PEREZ GUTIERREZ. **La Estética musical de Ravel** (Monografías). Présentation de Ernesto Halffter. Editions Alpuerto, Caños del Peral, 7 -- 28013 Madrid (Spain). 24,5 × 18. Reliure de toile sous jaquette. 560 pages, innombrables exemples musicaux. Environ 5000 pesetas.

Après une étude circonstanciée de l'harmonie ravélienne et de ses phases successives, puis de la mélodie, du contrepoint et des différentes échelles utilisées par le compositeur de la *Rhapsodie espagnole,* Mariano Pérez Gutiérrez (qui fut naguère à Paris l'élève de Jacques Chailley et d'André Jolivet, et qui est aujourd'hui titulaire de la chaire d'Histoire de la Musique au Conservatoire Royal de Madrid) consacre un long chapitre à l'hispanisme de Ravel et — au-delà de tout pittoresque de pacotille — à sa compréhension de l'âme profonde d'un peuple (plus de 200 exemples musicaux illustrent ces trois chapitres). Un travail sans précédent...

L'auteur étudie également les influences sur le "classicisme" ravélien des courants littéraires et picturaux de son temps, des musiques exotiques, du jazz, etc. Il fait enfin justice des polémiques engendrées par "le binôme Debussy-Ravel".

Une vingtaine de photographies, prises lors du séjour de Ravel à Séville en 1935 (et pour la plupart inédites), émaillent l'ouvrage. Divers tableaux chronologiques et une bibliographie ravélienne quasiment exhaustive couronnent cette somme.

• Dmitri KABALEVSKY. *Un compositeur parle de l'éducation musicale.* Delachaux & Niestlé, 1010 Lausanne, Suisse. Publié par l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75007 Paris. 21 × 25, 159 pages.

Dm. Kabalevsky tente ici de répondre à une question qui ne saurait nous laisser indifférents : Comment rendre la musique séduisante aux yeux des écoliers ? "La musique, estime-t-il, doit, avant tout, être étudiée comme un art vivant". Et de mettre l'accent sur les grandes capacités d'improvisation et de création des enfants, hélas ! trop souvent laissées inexploitées (Ah ! programmes officiels que je vous veux de mal !). L'auteur considère également que "trois baleines : le chant, la danse et la marche" devraient être les piliers fondamentaux de toute éducation musicale...

Dans la deuxième partie, Dm. Kabalevsky vise à mettre en évidence certains aspects de "l'art oratoire", en relation avec la musique et différents auditoires — auditoires d'enfants, en particulier. Sans avoir toutefois la prétention d'élaborer une méthodologie de la "causerie" musicale...

Une troisième partie est constituée de divers discours prononcés par Dm. Kabalevsky sur le podium de l'ISME, alors qu'il était le président de cette association. Rappelons qu'il fut également, et ce jusqu'à sa mort survenue en février 1987, le rédacteur en chef du journal *La musique à l'école.*

Certes, on peut ne pas adhérer à toutes les thèses de l'auteur — en ce qui concerne, par exemple, J.-S. Bach (qui aurait aidé à libérer l'homme de la cruelle scholastique religieuse du Moyen Age et de son ascétisme), ou bien encore les musiques d'avant-garde et le rock (taxés volontiers d'antimusique)... Le propos n'en est pas moins salubre.

• Jane FULCHER. **Le Grand Opéra en France : un Art politique (1820-1870).** Collection Modernités XIXe & XXe Belin, éditeur. Traduction de l'anglais et commentaires du cahier d'illustrations par J.-P. Bardos. 203 pages.

Il est un sujet qui, à notre connaissance, n'avait jamais été traité, ni même défloré : celui du retentissement politique et social, auprès du public et de la critique, des spectacles d'opéra, dans la France du XIXe siècle. C'est chose faite.

Jane Fulcher, professeur de musicologie à l'Université d'Indiana, montre ici combien le "Grand Opéra français" — loin d'être le spectacle conventionnel, vide de tout contenu idéologique que l'on dit trop souvent — fut, de la Restauration au Second Empire, le lieu d'une contestation politique et d'affrontements (pas toujours symboliques...) entre une monarchie qui se voulait splendide mais aussi éclairée (!) et un public bourgeois qui se sentait manipulé. Public qui, d'ailleurs, faisant l'objet d'une constante suspicion, était étroitement surveillé par la police politique.

Le premier chapitre est consacré à *La Muette de Portici,* premier ouvrage du genre, ainsi qu'à la résurgence de traits propres à l'opéra révolutionnaire. Le chapitre II montre l'essor du genre avec *Robert le Diable* et *Les Huguenots* qui virent se développer toutes les stratégies louis-philippardes (le directeur de l'Opéra, Emil Véron, ne déclarait-il pas que "le succès et les recettes de l'Opéra devraient être un démenti donné aux émeutes"...). Le chapitre III décrit les efforts entrepris sous la Seconde République pour élargir le public de l'Opéra. Œuvre symbolique étudiée : *Le Prophète.* Quant au dernier chapitre, il est consacré à la perte de crédibilité du genre, sous le Second Empire.

Il est, une nouvelle fois, remarquable que l'initiative d'un travail de recherches sur la musique française revienne à un chercheur américain, financé par des capitaux américains...

• **Maurice Emmanuel (1862-1938), Cinquantenaire.** La Revue Musicale. Double numéro 410-411.

La Revue Musicale a tenu à marquer le cinquantenaire de la mort de l'un des grands compositeurs du début de ce siècle, compositeur trop souvent occulté hélas ! par le grand pionnier de la philologie musicale qu'il fut également.

Dans cette livraison, sont repris les dix-huit articles déjà parus dans le numéro spécial que la Revue Musicale avait consacré en 1947 au compositeur de *Salamine.* Citons une étude sur les *Trente chansons bourguignonnes* par Olivier Messiaen, une autre sur la comédie musicale *Amphitryon* par Jacques Chailley, une troisième intitulée "Maurice Emmanuel et la Nature" par Franck Emmanuel, fils du compositeur...

Outre ces reprises du numéro de 1947, nous sont proposées de nouvelles contributions : du même Franck Emmanuel, des "Repères biographiques" ; de Francis Pinguet, une étude consacrée aux relations de Maurice Emmanuel avec Mgr Moissenet, fondateur de la célèbre Maîtrise de Dijon — étude assortie de pièces d'archives et d'une correspondance inédite.

Last but not least, nous trouvons deux articles de Maurice Emmanuel lui-même : le premier consacré aux "Ambitions de Claude-Achille" (lorsque l'auteur de l'article était le condisciple de Debussy...), le second à "La Polymodie" (aujourd'hui, nous dirions plutôt "polymodalité").

Un Hommage opportun.

Francis Cousté

Symphonie de Paris

pour orchestre d'harmonie

de **Serge Lancen**

Serge Lancen est né à Paris. Attiré très jeune par la musique, il étudie le piano, puis la composition, la Fugue et le Contrepoint au Conservatoire National de Musique de Paris. Premier Prix de Composition en 1949. Prix de Rome en 1950.

Ses œuvres lui ont valu différentes récompenses dont le Prix de la Communauté Radiophonique de Langue Française, celui de l'Union Européenne de Radiodiffusion, le Grand Prix de la Musique Symphonique Légère de la S.A.C.E.M.

Serge Lancen reste attaché à l'esthétique française faite de mélodie, d'équilibre et de clarté.

Son catalogue, important et varié, comprend des œuvres de musique de chambre, de musique symphonique et pour orchestre à cordes, des concerti pour piano, pour flûte, pour contrebasse, un *Poème Oecuménique* et une *Missa Solemnis* pour soli, chœur, orgue et orchestre. Amoureux des riches couleurs de l'harmonie, il a écrit une quarantaine d'œuvres pour cette formation. Citons *Manhattan Symphony, Cap Kennedy, Symphonie de Paris, Le Mont Saint-Michel, le Chant de l'Arbre, Hymne à la Musique,* deux concerti pour piano solo (*Parade Concerto* et le *Concerto de Paris*) et un quintette de cuivres *(Mascarade)*.

Depuis 1985, il est membre du Bureau Directeur de la "World Association For Symphonic Bands And Ensembles" (la W.A.S.B.E.) qui œuvre pour la promotion des orchestres d'instruments à Vent.

Partition : Molenaar, à Wormeveer (Hollande). Distribuée en France par les Editions Robert Martin, 106 Grand'Rue de la Coupée, 71009 Mâcon Cedex.

Disque : Corelia, CC 584471 (91780 Châlo-St-Mars).

Commandée par le ministère des Affaires Culturelles en 1973, cette *Symphonie de Paris*, d'une durée de 16 minutes, est une promenade musicale à travers la capitale.

L'œuvre évoque successivement, après l'approche de la grande ville, la familière gaîté des quartiers populaires, la folle animation des grands boulevards, l'élégance majestueuse des Champs-Elysées, le charme poétique des bords de Seine, la somptuosité de Notre-Dame se mirant dans les eaux. Puis c'est la rive gauche, avec le jeune et dynamique Quartier latin, Saint-Germain-des-Prés où il fait bon flâner. La promenade s'achève aux pieds de l'impressionnante Tour Eiffel et par son ascension qui fait redécouvrir Paris, ses monuments, ses avenues, les méandres de la Seine. Enfin, s'offre à la vue éblouie la perspective de la ville entière...

Ces images multiples de notre capitale nécessitaient des couleurs et des rythmes différents, mais je désirais en même temps que les épisodes soient fortement liés les uns aux autres, pour renforcer l'unité musicale de ce poème symphonique. Je précise que je n'ai choisi aucune version d'une manière intellectuelle, mais seulement par le simple plaisir de l'audition. Aujourd'hui, en analysant cette œuvre, je découvre, pour la première fois, l'évolution de ce poème dans ses détails techniques. Le refus de l'intellectualisme m'a poussé à choisir de nombreux thèmes et à éviter leur développement.

Les premières mesures décrivant l'arrivée d'un touriste dans la ville sont calmes, interprétées par un orchestre réduit ; le tempo, la nuance et le nombre d'instruments s'élèvent progressivement. Il m'a paru raisonnable que le 1er thème, qui par la suite se transformera en “Valse parisienne”, soit d'abord présentée en 6/8.

Deux autres thèmes sont utilisés dans ce premier chapitre (jusqu'à l'arrivée du touriste aux Champs-Elysées). Mais le fait que tous trois commencent dans la même tonalité de Fa majeur et que le thème succédant débute à l'instant de la conclusion du précédent renforce l'unité de l'épisode.

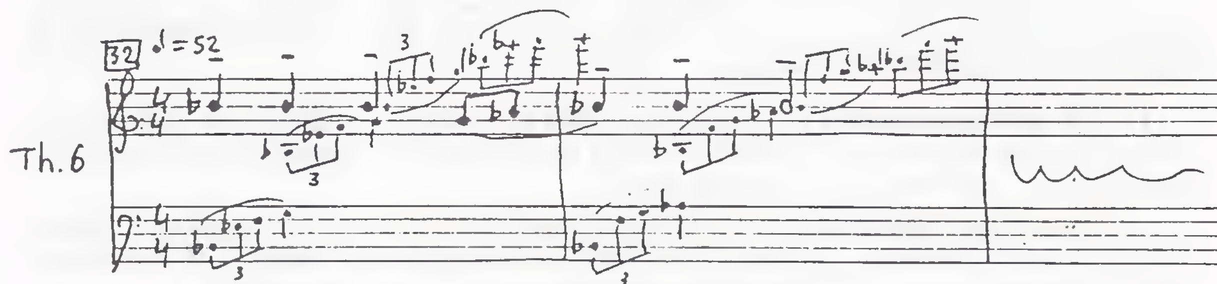
Pour le 2e thème représentant le quartier populaire de Paris, j'ai choisi le rythme de la Java, danse typiquement banlieusarde.

Le 3e thème, décrivant la circulation bruyante des grands boulevards, ne comporte, bien sûr, aucune sensibilité, aucune chaleur, mais beaucoup de rythmes qui mettront ainsi en valeur le 4e thème au tempo instable, chantant nos célèbres Champs-Elysées.

Après de longs épisodes fortissimo, j'ai eu le désir de changer de couleur musicale en remplaçant l'image d'avenues agitées par celle d'une promenade très paisible au bord de la Seine. Cet important contraste m'a poussé à choisir un thème à 3 temps, de style “valse-musette”, possédant une cellule tirée du thème 4, aux caractères différents mais au langage proche, renforçant ainsi l'unité de l'œuvre.

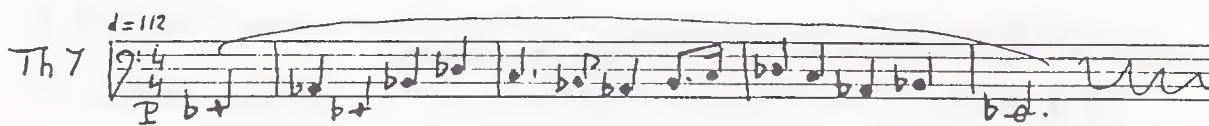
Cet épisode, conçu en forme de rondo (à *19* thème A, à *21* thème B, à *25* retour au thème A, à *27* thème C, à *30* retour au thème A), m'a incité à y inclure une autre cellule utilisée dans le thème 4 (3e mesure après *17*, 4e mesure après *22*).

A *32*, la 1re mesure de la valse devient l'accompagnement du thème 6 consacré à la cathédrale Notre-Dame, sa persistance justifiée comme image de la Seine.



Grâce à la conservation de la même tonalité, l'arrivée de ce nouveau thème ne nous éloignera pas de l'épisode précédent.

A l'entrée du 2e mouvement consacré à la rive gauche, apparaît, dès la 1re mesure, une nouvelle cellule qui sera de plus en plus souvent entendue ; une formule musicale très classique. Puis apparaît un 7e thème

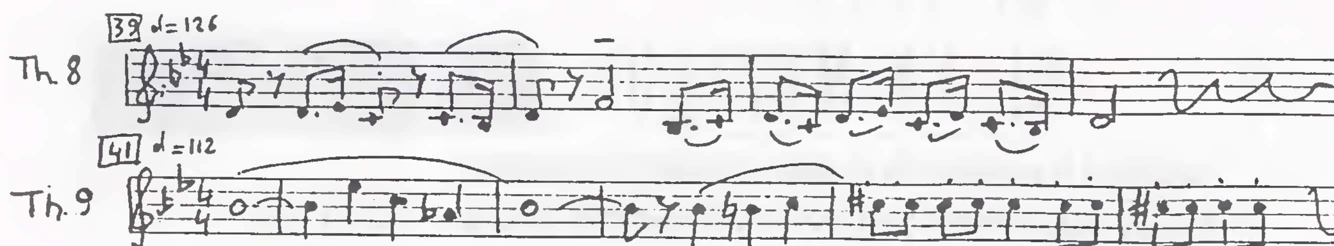


utilisé sur quelques mesures en forme de Fugue ;

à  répondra à *34*.

D'autres classiques évolutions peuvent être relevées au départ de ce 2e mouvement comme à celui du 1er. L'œuvre commence par des sons "piano", graves et relativement lents, devenant de plus en plus sonores, aigus et accélérés. Exemples : les rapports entre *1* p.1 et *3* p.2 ; entre *5* p.2 et *8* p.3 ; *19* p.8 et *25* p.10 ; *32* p.12 et *33* p.13. Souvent cette évolution sera réalisée par l'entrée successive de nouveaux instruments ; et p. 15 entre *36* et *38*, la cellule en triolet sera entendue de plus en plus souvent.

A *39* p.16 et à *41* p.18 apparaissent, accompagnés par une batterie-jazz, deux nouveaux thèmes : th. 8 et 9, tous deux dans une même tonalité, pour éviter un effet d'éloignement malgré leur différent tempo.



A la 8e mesure de *41*, j'ai tenu à apporter une brève couleur américaine pour marquer la présence de touristes étrangers dans la ville.

J'ajoute ici que la réalisation de cette *Symphonie de Paris* est liée à deux raisons : j'adore cette ville où je suis né et j'avais le désir d'écrire, à la différence de Gershwin, une œuvre "parisienne". Si j'admire *Un Américain à Paris*, je regrette fortement que cet ouvrage ne soit pas du tout "français".

L'utilisation des 2 thèmes 8 et 9 est justifiée grâce à leur superposition à *44* p.19. Le 2e mouvement s'achève par une reprise très brève de son 1er thème (th. 7), mais dans une tonalité différente (Si b majeur) de celle du départ (La b majeur).

Le 3e et dernier mouvement débute avec les 5 notes de ma signature musicale que l'on retrouve dans plusieurs de mes œuvres pour harmonie. Elles étaient déjà partiellement présentes dans le 2e mouvement : 1re mesure p.14 et 10e mesure après *39*.

Le départ de ce mouvement décrit la Tour Eiffel, ses 3 étages marqués par 3 accents, le 1er dans le grave, le 2e dans le médium et le dernier dans l'aigu. 3 accents renforcés et séparés par des gammes rapides ascendantes, avec une répétition légèrement plus brève de ce tableau musical.

A *46* le long crescendo et le lent passage des sons graves aux sons de plus en plus aigus dépeignant l'élévation de son ascenseur justifieront le retour d'épisodes précédents.

A *47*, thème 5 ; puis 2 mesures plus loin, thème 6 ; puis 6 mesures après *47*, thème 7 ; et à *48*, thème 2 ; à *49*, thème 1 ; à *52*, thème 4.

A partir de *54*, plusieurs thèmes se superposent avec, en entier, le thème 6, la Valse parisienne et des extraits du thème 5 à *54*, du thème 2, 4 mesures avant *55* et 12 mesures après *57* ; l'épisode *38*, 6 mesures après *56* ; 11 mesures après *57*, celui entendu après *22*.

L'ensemble des thèmes reste dans la couleur de la Valse parisienne et dans la tonalité de Fa majeur, celle du début de l'œuvre, presque constamment maintenue.

L'œuvre s'achève avec 6 nouvelles mesures, toujours en Fa majeur, accompagnées de glissandi de cors, différentes de caractère et de rythme, et brillantes comme notre Ville lumière.

nOtre discOthèque

• J.S. BACH ; *œuvres pour luth ;* Göran Söllscher, guitare ; 2 CD, 410 643-2 (44'19) et 413 719-2 (57'58), DDD.

A côté de l'utilisation du luth dans la cantate BWV 198, les *Passions selon saint Jean* (nº 19) et *saint Matthieu* (variante du nº 57), Bach aurait écrit sept œuvres pour cet instrument, répertoriées par Schmieder BWV 995 à 1000 et 1000a. Mais il subsiste encore bien des interrogations sur ces sept œuvres : authenticité, destination instrumentale ou date de composition. On a pris fort légitimement l'habitude d'interpréter ces œuvres à la guitare. La version que nous en donne Göran Söllscher sur une guitare spéciale à 11 cordes est tout à fait convaincante.

• Ludwig van BEETHOVEN ; *Septuor op. 20, Sextuor op. 81b ;* Swiss Chamber Players ; Erato Cascavelle, ECD 75544, DDD, 57'01.

Le *Septuor* pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson est très populaire — même si Beethoven le dédaignait — mais ce n'est pas le cas du *Sextuor* pour quatuor à cordes et cors, et c'est dommage. L'interprétation proposée est virtuose et enthousiaste. Les Swiss Chamber Players parviennent à faire oublier d'illustres devanciers comme les membres du Bamberg Symphony avec le Quatuor Endres (Vox Box), les membres de la Philharmonique de Vienne (DG), de celle de Berlin (DG) ou le Wiener Oktett (Decca).

• Franz SCHUBERT ; *Sonate pour piano* D 959, *Le Pâtre sur le rocher* D 965, *Sur le fleuve* D 943 ; Rudolf Serkin, piano, Benita Valente, soprano, Harold Wright, clarinette, Myron Bloom, cor ; CBS Masterworks MPK 45559, ADD (?), 64'40.

Ces trois œuvres majeures qui nous reviennent en CD datent de la dernière année de la trop courte existence de Schubert. Il faut se réjouir de retrouver de telles versions ; et nous avons en outre un écho du Festival de Marlboro (Vermont, E.U.) fondé par Adolf Busch et Rudolf Serkin en 1950. C'est la fête de la musique de chambre et les interprètes méritent les plus grands éloges, en particulier Benita Valente à la voix si prenante. Un disque de tout premier choix. J'attends avec le même enthousiasme le report en CD de l'éblouissante version de *Liebeslieder Walzer* op. 52 de Brahms, autre écho de ce festival.

• Robert SCHUMANN ; *Messe op. 147.*
1) Kim Lee, Orchestre des jeunes pour le Sud-Ouest, Chœurs de la XXVIIe session chorale de Saint-Céré, Michel Piquemal ; Ariane ARI/146 SCA/500, DDD, 46'54
2) Solistes, Chœur symphonique et Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne, Michel Corboz (avec le *Requiem pour Mignon* op. 98b) ; Erato ECD 75542, DDD, 53'27.

Des trois grandes œuvres religieuses de Schumann - La *Messe* et les *Requiem* op. 98b et 148 — la *Messe* est bizarrement délaissée par les firmes de disques. Mais ce n'est pas une raison pour se prétendre précurseur : "premier enregistrement mondial" précise à tort la notice du disque Ariane, car en mai 1968 (!) cette *Messe* fut enregistrée à Stuttgart sous la direction de Roland Bader (disque noir Schwann AMS 102 ; belle présentation de Carl de Nys). Sectateur de Schumann comme je le suis — et je déplore que ce très grand compositeur ne soit pas apprécié à sa juste valeur en France — je n'avais pas laissé passer l'occasion d'écouter à domicile un chef-d'œuvre beaucoup trop méconnu.

La version de Piquemal est nerveuse, enthousiaste et juvénile. On peut lui préférer l'interprétation de Corboz, plus recueillie, tout simplement religieuse ; de plus, elle est accompagnée par ce petit bijou qu'est le *Requiem pour Mignon.* De toute façon, il faut posséder dans sa bibliothèque cette messe catholique écrite par un luthérien (un des très nombreux liens entre Schumann et Bach...).

• Felix MENDELSSOHN ; *Octuor op. 20, Symphonies pour cordes nº 10 et 12 ;* Camerata Bern, Thomas Fueri ; Erato/Cascavelle, ECD 75539, DDD, 60'02.

L'*Octuor op. 20,* que d'aucuns prétendent "de jeunesse" — Félix est décédé avant son 39e anniversaire, âge canonique sans doute ; cela rappelle Mozart disparu à 35 ans et 10 mois ou Schubert à moins de 31 ans — est une œuvre superbe et pleine de fraîcheur, composée en 1825 par un surdoué. L'interprétation de la Camerata Bern ne me satisfait pas vraiment, en particulier dans l'*Andante,* trop rapide ; de plus, la prise de son fait trop ressortir les violoncelles, ce qui étouffe les violons. On écoutera néanmoins avec ravissment les deux symphonies pour cordes extraites des "12 symphonies de jeunesse" composées de 1821 à 1823. La seule intégrale que j'en connaisse est celle dirigée par Kurt Masur (5 disques noirs Archiv) dont le report en CD serait le bienvenu.

• Camille SAINT-SAENS ; *Quatuors à cordes ;* Quatuor Margand ; Cybelia CY 802, DDD, 51'44.

Saint-Saëns n'est pas à la mode, et c'est bien dommage car son œuvre, riche et très variée, est parfois négligée : sur 15 ouvrages scéniques, on n'enregistre guère que *Samson et Dalila.* Appréciant ce compositeur, je n'en suis que plus à l'aise pour ne pas beaucoup goûter ses deux quatuors à cordes. Ce n'est pas une raison pour les bouder, d'autant plus que les interprètes nous en donnent une version tout à fait remarquable. Le Quatuor Margand, entièrement féminin, mérite d'enregistrer les grands chefs-d'œuvre.

• Gabriel FAURÉ ; *Requiem, Messe basse ;* Orchestre de chambre Bernard Thomas, Ensemble vocal Michel Piquemal ; Forlane, UCD 16536, DDD, 50'07.

Le *Requiem* est certainement l'œuvre religieuse la plus connue de Fauré, la *Messe basse* est moins souvent enregistrée. Mais, dans les deux cas, les versions qui nous sont proposées sont émouvantes et religieuses à souhait ; elles font bonne figure à côté de leurs nombreux prédécesseurs.

• Manuel de FALLA ; *Nuits dans les jardins d'Espagne ; Le Tricorne ; Interlude* et *danse* de *La Vie brève ;* Alicia de Larrocha, Teresa Berganza, dir. Sergiu Comissiona et Ernest Ansermet ; Decca 417 771-2, ADD, 68'46'

Disons-le tout net, ce report est une véritable splendeur. La prise de son a été remarquablement rendue en CD, donnant un relief saisissant à l'écoute, même à faible volume. Alors, inutile de vanter les qualités des interprètes, et laissons les amateurs savourer leur plaisir. Cependant, pour le *Tricorne,* je préfère la récente version d'André Prévin (Philips). Je signale que le pianiste Eduardo Mata avait enregistré les *Nuits* chez RCA avec le *Concerto* dans ses *deux* versions, clavecin et piano ; un disque rare à reporter en CD.

• Musiciens français des Ballets russes ; Chœur et Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo ; Igor Markevitch ; Adès, coffret de 2 CD, 14-148-2, AAD, 119'57.

Voilà un report très attendu, tant pour les œuvres que pour l'interprétation. Il s'agit de l'une des grandes réussites de la Guilde internationale du disque, publiée en 1972 dans un élégant album de deux disques. On savourera ainsi *Les Fâcheux* de Georges Auric, *Le Train bleu* de Darius Milhaud (il s'agit du premier convoi ainsi nommé, le train Paris-Deauville), *Les Biches* de Francis Poulenc, *Jack in the box* d'Eric Satie (orchestration de Milhaud) et *La Chatte* d'Henri Sauguet. Ce sera une des merveilles de votre discothèque.

• **Maurice RAVEL ; *Oeuvres pour orchestre,* vol. 4 ; Orchestre national de France, Eliahu Inbal ; Denon CO 71799, DDD, 60'04.**

C'est le Ravel orchestrateur qui est illustré dans le quatrième volet de l'intégrale dirigée par Inbal. Nous sont proposés ici, les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky ; deux œuvres de Debussy, *Danse (Tarantelle styrienne)* et la *Sarabande* de *Pour le piano* ; enfin, les *Valses nobles et sentimentales* de Ravel. Inbal sait traduire toutes les nuances et toutes les trouvailles du génial orchestrateur qu'était Ravel. Décidément, une intégrale appelée à faire date.

• **Jacques CHAILLEY ; *Mélodies* ; Michel Piquemal, Arlette Steyer, Eva Norska... ; Rem, 11036 XCD, DDD, 53'.**

On est tellement habitué à lire les ouvrages livresques de Jacques Chailley que l'on ne voit plus en lui que le musicologue. Or, comme pour Maurice Emmanuel, c'est aussi un compositeur, à l'œuvre passionnante. Les 28 mélodies qui nous sont proposées ici ont été écrites entre 1932 et 1986 ; de quoi se faire une bonne idée de l'œuvre de Chailley, à travers un genre où il excelle. Ce disque sera une belle découverte pour beaucoup.

Nous avons aussi reçu

Le bal des citoyens, Ensemble orchestral de Marseille, Jean Leber, 24 danses et contredanses de la Révolution ; un programme intéressant (Adda 581 105, DDD, 70'23).

Beethoven, *quatuor à cordes n° 10, 11 et 17 ;* Budapest String Quartet ; une interprétation légendaire à posséder absolument (CBS Masterworks MPK 45551, ADD (?), 67'50).

Cimarosa, *6 quatuors avec flûte,* Loïc Poulain, Quatuor Dolezal de Prague ; une première discographique mondiale fort sympathique (Adda 581 031, DDD, 62'36).

Rossini, *œuvres vocales ;* Ensemble vocal Michel Piquemal avec Jean-Claude Pennetier au piano ; des œuvres agréables comme *La promenade* ou le célébrissime *Duo des chats...* qui n'est pas de Rossini (Adès 13.205.2, AAD, 56'05).

Saint-Saëns, *messe op. 4* et **Gounod,** *Messe chorale ;* Marie-Claire Alain, solistes, Ensemble vocal de Lausanne, Michel Corboz ; des œuvres rarement enregistrées mais on aurait préféré la *Messe* de Saint-Saëns avec l'accompagnement d'orchestre (Erato ECD 75540, DDD, 68'21).

Joachim Raff, *1re symphonie,* Rhenish Philharmonic Orchestra, Samuel Friedman ; un compositeur fécond, célèbre en son temps ; une œuvre enregistrée pour la première fois et à découvrir (Marco Polo 8.223165, DDD, 70'20).

Philippe ZWANG

Informations diverses

• **Association Nationale Kodaly-France**

L'Association propose 5 stages pédagogiques du 1er juillet au 8 juillet :

— en maternelle, ou pré-kodaly (éveil musical des tous petits) s'adresse aux parents ou aux enseignants de maternelles ou jardins d'enfants.

— 1er niveau : il s'adresse à tous ceux qui veulent connaître la pédagogie Kodály et l'utiliser avec leurs enfants ou leurs élèves quels que soient leur âge et leur niveau.

— 2e niveau : il concerne les personnes déjà sensibilisées qui veulent affermir leurs connaissances.

— 3e niveau : il intéresse les enseignants avertis qui souhaitent se perfectionner ou ceux qui ont des élèves de CE2 ou CM1.

— 4e niveau : il est plus spécialement destiné aux maîtres des CM1 et CM2 et aux musiciens qui veulent approfondir la pédagogie KODALY.

Lieu : Maison familiale "Les Lavandes", 26510 Rémuzat.

Renseignements : Georges Lacroix, 131 rue de Stalingrad, 38100 Grenoble (Tél. : 76.09.18.48).

• **THELEME CONTEMPORAIN - Stage/Rencontre 89.**

Interprétation de musique sur bande

Dates : du samedi 1er juillet au soir au jeudi 6 juillet inclus.

Le compositeur Jacques Diennet du Groupe de Musique Expérimentale de Marseille nous initiera à **l'interprétation de musique sur bande.**

Lieu : Montélimar (26).

Contenu : Etude d'œuvres contemporaines électro-acoustiques :

- Ecoute
- Interprétation
- Découverte du matériel de diffusion

— grand-public, pour les classes,
— semi-professionnel, pour petit studio,
— professionnel, système de diffusion du GRAME (Sinfonie).

Prix des cours : 900 francs + adhésion.

Nombre de stagiaires : 9.

THELEME CONTEMPORAIN
9, rue Quatre Alliances, 26200 Montélimar.
Tél. : 75.46.03.49.

• **Eurolangues.** Musique et anglais.

Le spécialiste des séjours linguistiques offre aux jeunes musiciens des classes de seconde à terminale la possibilité de progresser en langue anglaise tout en développant leur connaissance musicale. Matinée consacrée à l'étude intensive de l'anglais, l'après-midi réservée à la musique. Du 1er au 22 août 1989.

Renseignements : 53 rue de Rivoli, 75001 Paris.

• **L'Association française des orchestres d'amateurs AFOA** cherche à rassembler les différents orchestres symphoniques et les orchestres de chambre français afin de faciliter les échanges de partitions et les organisations de concerts d'amateurs.

A.F.O.A. 9 rue Chavanne, 69001 Lyon.

• **Association Suzuki Paris Ile-de-France**

Cette association nouvellement créée regroupe tous les professeurs Suzuki diplômés ou en cours de formation, enseignant la méthode sur la région parisienne. Les diplômes sont délivrés ou reconnus par l'ESA (European Suzuki Association) dont le président est Sinichi Suzuki. Siège social : 7 rue Anatole France, 92130 Issy les Moulineaux.

• **Musique et Culture**

L'Association vient de souscrire un contrat auprès des Assurances Axa pour venir en aide aux musiciens. Dénommé GAMU (Garantie des Musiciens), ce contrat permet aux musiciens salariés, non salariés ou retraités de bénéficier d'une garantie de remboursement de soins. Les écoles de musique adhérentes à Musique et Culture/Fnucmu ont la possibilité de garantir leur personnel âgé de moins de 65 ans contre tous les risques : perte de revenus, invalidité, accident, santé, décès...

Renseignements : Musique et Culture, 15 rue Hechner, 67000 Strasbourg.

• **ADIAM 92**

IIIe Colloque international des Cuivres du 6 au 10 novembre 89 à Chatenay-Malabry.

• **Cinq jours de rencontres internationales de haut niveau,** de formation professionnelle, d'échanges entre musiciens, pédagogues, compositeurs, facteurs d'instruments et éditeurs de musique.

• **Trois thèmes :**

— L'enseignement et la pratique des Cuivres en France et en Europe ;
— Les Cuivres en Ensembles : musique ancienne, classique, contemporaine, jazz...
— Formation et information des musiciens : professeurs, étudiants, concertistes, amateurs...

• **Plus de 80 instrumentistes invités,** français et étrangers et, chaque jour :

— Des master-classes, des conférences et des débats, des ateliers de musique d'ensembles, des récitals, des grands concerts.

• Des **présentations d'instruments** pour les enfants.

• **Une exposition** des facteurs d'instruments et des éditeurs de musique.

Renseignements : ADIAM 92 - Hôtel du Département, 2-16 boulevard Soufflot, 92015 Nanterre Cedex.

• **A.R.M.A.**

Stage d'orchestre et chœur autour de l'Opéra "Armide" de Lully, permettant à des instrumentistes et choristes de niveaux

divers de s'initier au style baroque (instruments, gestique, danse) et de monter l'opéra en fin de stage lors de 2 représentations publiques avec mise en scène, costumes, décors.

Du 1er au 18 août à Dinard (Bretagne).

Renseignements : ARMA, 36 avenue de Paris, 95620 Parmain - (1) 34.69.63.54.

• **BEAUVAIS**

Concours d'Orgue Européen du 11 au 24 septembre 89. Inscriptions closes le 1er juillet. Une bourse de 2200 F sera attribué à chacun des finalistes non récompensés.

Renseignements et inscription : Brigitte de Leersnyder, 70 rue de Rivoli, 75004 Paris.

• **BESANÇON**

— Concours international de Jeunes Chefs d'Orchestre du 1er au 8 septembre 89. Président du jury : **Serge Baudo.**

— 2e Concours de Composition musicale du 6 au 8 septembre 89. Président du jury : **Claude Ballif.**

Règlement, programme et inscription dans les Conservatoires et au secrétariat des Concours, 2 rue Isenbart, 25000 Besançon.

• **NICE**

— Le Centre international de Formation musicale dirigé par Alain Marion fonctionnera en deux sessions du 8 au 22 juillet et du 24 juillet au 7 août. Il est possible de s'inscrire à 2 stages par session.

Renseignements : 24 boulevard de Cimiez, 06000 Nice.

— Les MANCA 89 prévues du 29 mars au 9 avril sont reportées du 30 juin au 8 juillet. Thème pour cette année "La Conquête des Espaces". Tél. : 93.88.74.68.

— Rencontres de chorales d'enfants aux Arènes de Cimiez. Œuvres contemporaines, parmi lesquelles "Le dernier voyage" de John Appleton et "Amiral Océan" d'Yves Tranchand.

Renseignements : Tél. : 93.88.08.08.

• **PARIS**

Dans le cadre des ateliers d'expression culturelle et de voisinage sont proposés 2 stages : "L'opéra français dans le monde lyrique international" avec le concours de Jean Fournet, du 26 juin au 8 juillet et parallèlement "Le piano et le chant". Stage conduit par David Abramovitz.

Renseignements : 27 quai de la Tournelle, 75005 Paris.

• **LE PUY EN VELAY**

L'Association des chorales "A cœur joie" organise du 2 au 10 juillet plusieurs stages : quatuor à cordes, théâtre, techniques scéniques, photo-vidéo, publicité-presse, sans oublier les claviers de la percussion et un stage consacré à l'Amérique latine : chœur, instruments et chants, fabrication de flûtes et percussions du folklore Andin.

Ecrire à M. Morschhauser. CFA de Bains, 43370 Solignac sur Loire.

• **SAINT CERE**

— Stages d'ensemble vocal sous la direction d'Eliane Lavail du 16 juillet au 30 juillet et de perfectionnement de la voix avec Elisabeth Guy-Kummer, Denise Dupleix et Marie-Claude Arbaretaz du 8 juillet au 16 août.

Stages d'orchestre du 8 juillet au 24 juillet.

Stages d'instruments (saxo et violoncelle).

Renseignements : CIEM, B.P. 59, 46400 Saint-Céré.

• **THIERS**

Stages du 30 juin au 8 juillet et du 4 au 17 juillet 89.

Ensemble vocal Renaissance et Baroque. Jazz vocal, Musique et danses anciennes, traditionnelles, guitare, enfants et créativité.

Renseignements : 9 avenue des Etats-Unis, 63000 Thiers.

• **SAINT DONAT**

Centre musical international J.S. Bach.

Le Centre organise en prélude au Festival.
1) un stage d'Orgue du 5 au 9 juillet
sous la direction de Pierre Perdigon
2) une Académie d'Orgue 19 au 26 juillet
avec Marie-Claire Alain, professeur

Ecrire : 26260 Saint Donat.

• **SAINTE CROIX AUX MINES**

Avec le concours de l'Académie inter-musicale de Paris. Stage du 17 au 27 juillet. Cours assuré par des professeurs de conservatoires. Cours individuels de technique et d'interprétation suivis d'ateliers de musique collective (guitare, piano, violon, violoncelle, chant, flûte, saxophone, clarinette).

Ecrire : Association des amis du piano, stage en Alsace, 8 rue de Watignies, 75012 Paris.